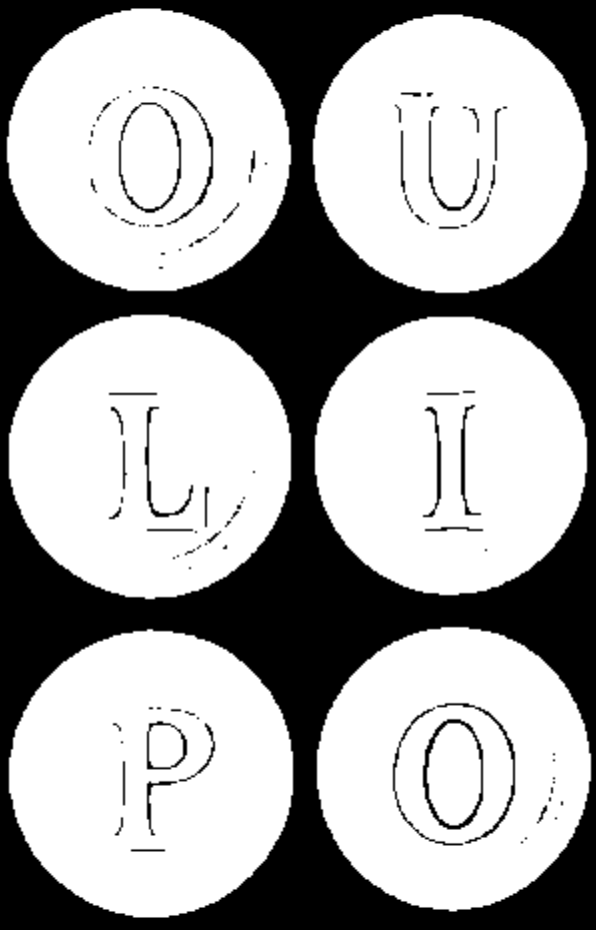
R. QUENEAU, G. PEREC,
F. LE LIONNAIS, I. CALVINO
H. MATHEWS Y OTROS



EJERCICIOS DE LITERATURA POTENCIAL

CAJA NEGRA

«¿OuLIPo? ¿Qué es eso? ¿Qué es OU? ¿Qué es LI? ¿Qué es PO? OU es Taller (*Ouvroir*) ¿Para fabricar qué? LI. LI es Literatura. ¿Qué tipo de LI? LIPO. PO significa Potencial. Literatura en cantidad ilimitada, potencialmente producible hasta el fin de los tiempos para todo fin práctico.»

Marcel Bénabou & Jacques Roubaud

Este libro reúne por primera vez en español una serie exhaustiva de textos producidos por los integrantes del Oulipo, el Taller de Literatura Potencial francés, fundado en 1960 por el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais, que continúa al día de hoy su actividad. Su objetivo, lúdico pero también científico, pasó siempre por estimular la creación de obras literarias utilizando técnicas de escritura basadas en restricciones (contraintes): el Oulipo inventa y rastrea procedimientos creativos, estructuras y limitaciones formales para producir textos que encuentran en esas restricciones una suerte de libertad. No se trata de un movimiento literario, ni de una escuela teórica, sino de un grupo o laboratorio de escritores cómplices, unidos por una búsqueda común: la de la literatura potencial.

Definidos por ellos mismos como "ratas que construyen el laberinto del cual se proponen salir", el Oulipo cuenta con miembros célebres de distintos países como Georges Perec (quien entregó la novela oulipiana por excelencia, *La disparition*, en la que, aplicando un lipograma, no aparece nunca la letra *e*), Italo Calvino, Harry Mathews, Paul Fournel, Jacques Roubaud, Marcel Bénabou, Eduardo Berti, y hasta Marcel Duchamp, y goza de una permanente renovación y de una asombrosa vitalidad.

Con la inclusión de manifiestos, ensayos sobre la invención de nuevas restricciones, divertidos ejercicios literarios, y una caja de ideas con un listado de actividades aplicables a la escritura, este libro persigue la idea de vincular a los lectores con los aportes decisivos del Oulipo en el campo profuso de la llamada literatura experimental.

Traducción / Ezequiel Alemian

Edición al cuidado de / Ezequiel Alemian y Malen

Introducción / Marcel Bénabou y Eduardo Ber

EJERCICIOS DE
LITERATURA POTENCIAL

Oulipo: Ejercicios de literatura potencial / Raymond Queneau... [et al.];
editado por Ezequiel Alemian y Malena Rey; introducción de
Marcel Bénabou y Eduardo Berti.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
352 p.; 20 x 14 cm.

Traducción de Ezequiel Alemian
ISBN 978-987-1622-51-1

1. Literatura 2. Historia de la Literatura 3. Literatura Francesa
I. Queneau, Raymond II. Alemian, Ezequiel, ed. III. Rey, Malena, ed.
IV. Bénabou, Marcel, introducción V. Berti, Eduardo, introducción
VI. Alemian, Ezequiel, trad.
CDD 809

«Cet ouvrage a bénéficié du soutien du Programme d'aide à la publication
Victoria Ocampo de l'Institut Français d'Argentine/Ambassade de France.»
Esta obra fue beneficiada por el Programa de Ayuda a la Publicación
Victoria Ocampo del Instituto Francés en Argentina/Embajada de Francia.

© Los textos publicados originalmente en los libros *La littérature potentielle* (1973)
y en *Atlas de littérature potentielle* (1981) se reproducen según autorización de
Éditions Gallimard.
© Los textos pertenecientes a *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009, y
los extraídos de la página web www.oulipo.net, se reproducen según autorización
del Oulipo y de su director Paul Fournel.
© Oulipo, 2016
© Marcel Bénabou, por la Introducción
© Eduardo Berti, por el texto "Del Oulipo"
© Caja Negra Editora, 2016

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
info@cajanegrafeditora.com.ar
www.cajanegrafeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Erenas / Ezequiel A. Fanego

Diseño: Juan Manuel Vennara

Producción: Malena Rey

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

R. QUENEAU, G. PEREC,
F. LE LIONNAIS, I. CALVINO
H. MATHEWS Y OTROS

EJERCICIOS DE LITERATURA POTENCIAL

Traducción / Ezequiel Alemian
Edición al cuidado de / Ezequiel Alemian y Malena Rey
Introducción / Marcel Bénabou y Eduardo Berti

CAJA NEGRA 01
NUMANCIA

PALABRAS
PRELIMINARES

INTRODUCCIÓN
CINCUENTA SIGLOS DEL OULIPO, MÁS SEIS

Marcel Bénabou

Para los oulipianos, un año equivale a un siglo. He aquí la larga historia de un grupo que, por medio de conceptos matemáticos y restricciones literarias, explora los recursos infinitos de la lengua.

Los miembros del Oulipo acostumbran definirse como "ratas que construyen ellas mismas un laberinto del cual se proponen salir". No sin cierta ambigüedad, disfrazada de coquetería. Pero habría que diseccionar esta fórmula. Para ello, adentrémonos un poco en la historia.

En 1960 se formó un pequeño grupo de amantes de las letras que en un primer momento se llamó *Sélitex* [Seminario de Literatura Experimental], para luego denominarse Oulipo [Taller de Literatura Potencial]. ¿El motivo de este nacimiento? Un seminario en el castillo de Cerisy-la-Salle titulado "Una nueva defensa e ilustración de la lengua francesa", consagrado a los escritos de Raymond Queneau. ¿El contexto histórico? Un tiempo marcado por la aparición de lo que se conocerá como estructuralismo, en el que se ponían en duda, en la literatura, una doble serie de ilusiones: las del surrealismo y las del compromiso de tipo sarteano. El proyecto del Oulipo

ratifica la ruptura con esas ilusiones. La declaración de principios, del mismo Queneau, se convirtió en un emblema: "Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas y de estructuras nuevas que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca".

Bajo la dirección de sus dos fundadores, Raymond Queneau, y su cómplice intelectual, François Le Lionnais (sin duda el más prodigioso coleccionista de saberes de su generación), el grupo reunió una decena de personajes tan marginales como inventivos: Noel Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Paul Braffort, Jacques Duchateau, Latis, Jean Lescure, Jean Queval, y Albert-Marie Schmidt. Amigos, admiradores o comentaristas de Queneau, tenían la particularidad de ser matemáticos fuertemente atraídos por la literatura, como en el caso de Le Lionnais, Berge o Braffort; o bien, como en el caso de Queneau, escritores que deseaban estrechar los lazos de la literatura con las matemáticas. Gracias al entusiasmo y la constancia de unos y otros, que se reunían una vez al mes y trabajaban con humor y discreción (porque aunque el Oulipo perteneció al Colegio de Patafísica, en un principio se comportó como una sociedad secreta), el grupo pronto delimitó su espacio de actividad y definió sus principios.

Desde el comienzo, el Oulipo se negó a reconocerse como un movimiento literario. Nada tenía que ver con las corrientes de vanguardia que querían imponer sus dogmas y pretendían borrar el pasado de manera sistemática. Queneau tenía algunas razones personales para desconfiar de este tipo de movimientos, que se convierten rápidamente en una secta antes de hundirse en la bruma. El nuevo grupo marcó claramente su distancia con lo que se hacía en esa época bajo el nombre de "literatura aleatoria" (sobre todo, alrededor de Max Bense y Stuttgart), y este desafío a la autoridad del azar será uno de sus rasgos principales. Sobre este punto, Claude Berge emitió una sentencia vigorosa que no ha perdido vigencia: "El Oulipo es el anti-azar".

Aclarado esto, una definición más optimista del proyecto se hizo realidad rápidamente. Eligieron como modelo a Bourbaki,

ese pequeño círculo de estudiantes de la prestigiosa Escuela Normal Superior que en los años treinta proyectaron otorgarle un "fundamento sólido" a las matemáticas. De hecho, oulipianos y bourbakistas tienen al menos tres rasgos en común: la naturaleza colectiva de sus trabajos, la voluntad de reunir en su totalidad un campo dado (las matemáticas para Bourbaki, lo literario para el Oulipo), y la utilización de un instrumento estratégico privilegiado (para Bourbaki, el método axiomático; para el Oulipo, la *contrainte* [restricción]). El proyecto consistirá en una tentativa de exploración metódica, sistemática, de las potencialidades de la literatura, o mejor dicho, de la lengua. Para llevar a cabo esta exploración, el Oulipo se asigna dos tipos de misiones.

La primera es inventar estructuras, formas o nuevos desafíos que permitan la producción de obras originales. En esta búsqueda, la importación de conceptos matemáticos y la utilización de recursos combinatorios (Queneau había dado, el mismo año del nacimiento del Oulipo, un ejemplo determinante con sus *Cent mille milliards des poèmes*) son los principales instrumentos. Esta exploración de la ciencia constituye uno de los aportes fundamentales del grupo, y explica la composición del Oulipo, marcado desde el origen, como se ha visto, por la presencia conjunta y la colaboración estrecha de "literatos" y "matemáticos".

La segunda misión consiste en examinar antiguas obras literarias para encontrar las huellas (a veces evidentes, a veces difíciles de develar) de la utilización de estructuras, formas o restricciones. Durante las reuniones del Oulipo, los frutos de esta investigación nutrieron el campo de la "erudición", consagrado a eso que los oulipianos llamamos "los plagiarios por anticipación": entre otros, los poetas alejandrinos, los Grandes Retóricos (sobre todo Jean Molinet, Guillaume Crétin y Jean Meschinot), algunos poetas barrocos alemanes como Quirinus Kuhlmann, el grupo de los formalistas rusos, especialmente Khlebnikov, así como los escritores Raymond Roussel o Robert Desnos.

DEL BUEN USO DE LA RESTRICCIÓN

En el corazón del proyecto oulipiano, como hemos visto, gobierna el principio de la restricción, una idea que no siempre tuvo buenas críticas. Todos aquellos que comulgan con las concepciones románticas del "genio creador" y de "la inspiración" (con frecuencia sin advertirlo), todos aquellos para quienes la calidad de un texto reside en su "sinceridad" o en su "autenticidad", desconfían del Oulipo como si se tratara de un extraño delirio. Apenas lo reconocen como un juego, quizás ingenioso, pero que permite ocultar el hueco intelectual o la sequía sentimental de unos extravagantes acróbatas del lenguaje. Se trata de un proceso muy antiguo: "Es un vergüenza dedicarse a esas nimiedades complicadas, y el trabajo que requieren es una tontería", gruñía el poeta latino Marcial, al responder rabiosamente contra las modas literarias de su tiempo. Nimiedades difíciles, *difficiles nugae*, las llamaba él, y la expresión dio en el blanco. Sin embargo, algunas restricciones (como los anagramas, los palíndromos, los lipogramas, etc.) tienen un carácter universal que debería protegerlas de un juicio tan atrevido. Su antigüedad, su persistencia, sus apariciones recurrentes en el conjunto de la literatura oriental y occidental, son hechos irrebatibles que nadie puede darse el lujo de ignorar. Es cierto que no se concibe una poética que no se base en reglas más o menos rigurosas. Todos los escritores, incluso aquellos que disimulan mejor su formalismo, admiten que siempre hay exigencias a las cuales su obra no puede sustraerse. Para muchos, la crítica al Oulipo se sitúa precisamente allí, en el límite que separa la regla de la restricción. A punto de aceptar la regla, rechazan la restricción; dado que no se trata de una regla necesaria, la consideran un mero recurso literario, es decir, una exageración.

La práctica del Oulipo ha refutado la idea de esta frontera arbitraria. Se sabe, al menos desde Mallarmé, que el lenguaje puede y debe ser tratado como un objeto en sí, considerado en

su aspecto material: entonces se nos revela como un sistema complejo, al interior del cual están a la vista diversos elementos cuyas combinaciones producen palabras, frases, versos, párrafos o capítulos. Nada debería prohibir, en el marco de una búsqueda experimental, el someter cada uno de estos elementos a ciertas operaciones, a ciertas manipulaciones, y estudiar el resultado, del cual el mismo Mallarmé dio el ejemplo: "Soñó", dijo Sartre, "con una poesía que fuera como deducida del conjunto de propiedades y caracteres del lenguaje". Se comprende así qué papel se le otorga a la restricción en este contexto: obligar al sistema del lenguaje a salir de su funcionamiento rutinario. Y también, forzarlo a que confiese, a revelar sus recursos ocultos. Todas esas prohibiciones a las cuales uno se somete, todos esos obstáculos que uno crea jugando con los elementos del lenguaje (aquí volvemos a las ratas y al laberinto de nuestra definición inicial), adquieren entonces su verdadero sentido. ¿Una exhibición de virtuosismo? De ninguna manera. Más bien, la exploración de diversas potencialidades.

Así surge la paradoja, tantas veces señalada, de la restricción lingüística. En lugar de bloquear la imaginación, estas exigencias arbitrarias la despiertan, la estimulan, le permiten ignorar todas esas otras restricciones que no liberan al lenguaje, y se escapan más fácilmente al control de este último. Michel Leiris, a propósito de Raymond Roussel y de sus métodos, no dudaba en hablar de una verdadera "supresión de la censura", que se logra mejor por este medio que por el de la escritura automática. De repente, la noción misma de inspiración se pone en duda. "Hay que afirmar", proclama Queneau, "que el poeta jamás recibe la visita de las musas (...). Jamás es visitado por la inspiración porque él vive en la inspiración, porque las fuerzas de la poesía están siempre a su disposición, sujetas a su voluntad, sometidas a la actividad que le es propia".

Es entonces en la fidelidad a esos simples principios que los fundadores del Oulipo obraron de manera paciente y artesanal.

Construyeron el zócalo sobre el cual descansa todavía el edificio, y al cual se debe, en parte, su popularidad y su notable longevidad. Y aunque no todos los fundadores están tan presentes como antaño (así es la vida), sí permanecen en nuestra memoria. Entonces uno puede preguntar con todo derecho dónde se encuentra el Oulipo después de cincuenta y seis años de existencia, o mejor, luego de cincuenta y seis siglos porque, como hemos dicho, un año oulipiano equivale a un siglo normal.

EXTENSIONES

Reparemos por un momento en que desde el comienzo hubo cierto interés del Oulipo por abrirse, por extenderse. Cosa que se ha hecho, en oleadas sucesivas, aunque el ritmo de este ensanchamiento ha sabido guardar una sabia lentitud. Esto empezó en 1966, con la invitación de Queneau al poeta matemático Jacques Roubaud, encarnación perfecta del Jano oulipiano. Al núcleo de fundadores del grupo se unieron, por cooptación sucesiva, nuevos miembros, una veintena aproximadamente. Por orden de aparición: Jacques Roubaud (1966), Georges Perec (1967), Marcel Bénabou, Luc Étienne (1969), Paul Fournel (1972), Harry Mathews, Italo Calvino (1973), Michèle Métail (1975), François Caradec, Jacques Jouet (1983), Pierre Rosenstiehl, Hervé Le Tellier (1992), Oskar Pastior (1992), Michelle Grangaud, Bernard Cerquiglini (1995), Ian Monk (1998), Olivier Salon, Anne Garréta (2000), Valérie Beaudouin (2003), Frédéric Forte (2005), Daniel Levin Becker, Michèle Audin (2009), Étienne Lécroart (2012), Eduardo Berti y Pablo Martín Sánchez (2014). Como se puede advertir, se trata de personalidades muy diversas (hombres o mujeres, jóvenes o no tan jóvenes, franceses o extranjeros, escritores o matemáticos, conocidos y desconocidos), pero unidos por lazos comunes: el interés por la escritura a partir de la restricción, el gusto por compartir sus creaciones y convivir, y una cierta forma de humor.

Gracias a la integración de estos nuevos miembros, el grupo abandonó su discreción inicial (de manera notoria desde la publicación del libro de Queneau *Entretiens avec Georges Charbonnier*, de 1962), y avanzó en la realización de al menos una parte de su ambicioso programa, tanto en materia de creación como de erudición. Numerosas líneas han sido exploradas, y se abrieron nuevos campos, además de las profusas publicaciones colectivas del grupo en diversas editoriales francesas (Gallimard, Larousse, Seuil, Le Castor Astral, Mille et une nuits) así como la gran cantidad de fascículos de la *Bibliothèque Oulipienne* (más de 220 al día de hoy), en los cuales los oulipianos presentan individual o colectivamente sus nuevos aportes. De esta manera se esbozan las líneas de cierta "división del trabajo", sin que por ese motivo se ponga en duda el principio fundamental de la sana convivencia. Es esta dialéctica sutil, hecha a veces de la invención individual y de la efervescencia colectiva, la que ha permitido a los oulipianos cultivar, en el vasto dominio del lenguaje, casi la totalidad de los campos potenciales.

Empecemos por el campo teórico. A medida que proliferaban las propuestas de restricciones, que se multiplicaban los descubrimientos de plagiarios por anticipación, que se afinaban los adelantos de la lingüística, se hacía también más imperiosa la necesidad de examinarlos con claridad, de ahí los esfuerzos por tratar de organizar en un sistema coherente el conjunto de las restricciones conocidas. Y debemos al espíritu enciclopédico de Queneau la primera de esas tentativas: dos tablas, una consagrada a los objetos lingüísticos y otra a los objetos semánticos, que pronto fueron bautizadas "tablas de Quenelelieff". Este trabajo pionero fue retomado muchas veces por Marcel Bénabou y François Le Lionnais. Este último, en la elaboración de su famoso Tercer Manifiesto, gracias a la importación masiva de conceptos provenientes de las matemáticas modernas, marcó la pauta para una infinidad de nuevas restricciones posibles.

La creación de restricciones nuevas ocupó, por supuesto, el centro de las preocupaciones oulipianas. Se exploraron muchas líneas al respecto. Comencemos por las más sencillas: encontrar nuevas aplicaciones, buscar nuevas formas para las antiguas restricciones. Veamos solamente algunos ejemplos de los más significativos. El S+7 lescuriano ha tenido, gracias a Italo Calvino, Jacques Jouet y François Caradec, un verdadero rejuvenecimiento. La práctica de la sustracción, utilizada por Queneau en sus ejercicios de haikuización, tuvo también numerosas extensiones, como la de Jacques Roubaud, que puso en marcha un método para ofrecernos textos antiguos "en dimensiones razonables", y lo aplicó a *Arsace*, la tragedia de Monsieur Le Royer de Prade; y por otro lado, la de Michelle Grangaud, que propuso los procedimientos del avión y del poema fundido y que redujo *Britannicus* a sus exclamaciones e interjecciones. Nótese que la aplicación contraria al procedimiento de la restricción –es decir, la ampliación–, dio origen a la técnica de "estirar la línea", recurso que a partir de dos frases dadas permite, por inserciones sucesivas, engordar un texto hasta la talla deseada. Otra técnica de Queneau, que fue más tarde bautizada como "transducción", fue retomada por Paul Braffort, mientras que Hervé Le Tellier situó sus variaciones sobre la Gioconda en la línea de los famosos *Ejercicios de estilo* de Queneau. En continuidad con el libro *Je me souviens* (*Me acuerdo*), de Perec, Anne Garréta y Valérie Beaudouin establecieron las reglas de *Tu te souviens*. Y hay que recordar que otras restricciones antiguas también fueron retomadas: la práctica del cronograma por Harry Mathews, o la del palíndromo, que Perec aplicó a las sílabas, Luc Etienne a los fonemas, y Michelle Grangaud a las palabras. Esta última operación dio nacimiento a deliciosos palíndromos fonéticos, por los cuales Luc Étienne debió poner a punto, en conjunto con el laboratorio de lingüística de la Universidad París VII, de toda una técnica de grabación: la colaboración entre oulipianos y científicos demostró, una vez más, su fecundidad.

Un territorio importante continúa en exploración: el de las restricciones "literales". Fue el terreno predilecto de Perec, que produjo algunas de sus obras novelescas o poéticas a partir de los efectos de la presencia, ausencia o repetición de letras, su orden de aparición en las palabras, e incluso su forma. Explotando de todas las formas posibles ciertos alfabetos voluntariamente restringidos, Perec enriqueció el corpus oulipiano con una serie de aportes sobresalientes: lipogramas, monovocalismos (en *e*, en *a*, en *o*), bellos presentes, heterogramas. En esta línea también se encuentra Michèle Métail, con sus poemas oligogramáticos; Olivier Salon, con sus textos bivocálicos; Michelle Grangaud, que renovó completamente el anagrama; Hervé Le Teiller, que introdujo los nuevos abecedarios y reflexionó sobre *el viento* de la lengua; Marcel Bénabou, que se interesó en la forma de las letras; y también Ian Monk, que inició la serie de "Fractales" y propuso una forma poética fundada sobre el número de letras de las palabras existentes en el interior del verso.

Habría que mencionar otro campo: el de las formas fijas, en el que hubo tres direcciones principales.

1) Algunos intentaron crear nuevas formas. Queneau introdujo en 1974 la "moral elemental", sobre la cual los oulipianos, de manera individual o colectiva, multiplicaron las variaciones. Jacques Roubaud inventó y practicó una gran cantidad de formas nuevas. A Jacques Jouet se le debe la redonda y la recapitulación, a Frédéric Forte la ópera-minuto, la pequeña moral elemental portátil, y las 99 notas preparatorias. Señalemos al pasar que también presenciamos la aparición de restricciones de un nuevo tipo: Valérie Beaudouin experimenta formas de escritura dinámicas articulando texto e imagen (videopoemas), Étienne Lécroart ha puesto a punto una nueva forma de retrato basado en letras (el retrato vacío), Jacques Jouet practica asiduamente el poema de metro, el monóstico paisajístico y el cronopoema.

2) Revisión y extensión de formas antiguas. Es conocido el viejo interés, renovado sin pausa, de Jacques Roubaud por la

forma soneto: ha explorado, en sus obras, todas sus potencialidades. Existe un trabajo colectivo de largo aliento, iniciado por Raymond Queneau, continuado por Jacques Roubaud, Harry Mathews, Ian Monk y Oskar Pastior, dedicado a la sextina (poema de seis estrofas de seis versos) y su extensión a composiciones con base en otros números. Esto dio nacimiento a la proliferante familia de las "queninas" (poemas de *n* estrofas de *n* versos), familia que incluso se ha enriquecido con la combinación de la quenina con otras formas fijas. Monk dio otro paso con la invención de la queninización: parte del principio de que todo poema existente puede ser considerado como una estrofa de una quenina, con lo que no queda más que escribir las otras estrofas. En este rumbo, aportaron recientemente un desarrollo suplementario Michèle Audin y Ian Monk, definiendo la nonización y dando comienzo a su exploración.

3) Extensión del uso de formas fijas a otros campos que no son el de la poesía. Tres ejemplos: Perec, en *La vida instrucciones de uso*, utiliza lo que llama una "pseudo-quenina de orden diez" como una de las matrices de su novela; Roubaud utiliza la sextina como estructura de base de su serie de novelas construidas alrededor del personaje de *La bella Hortensia*; Étienne Lécroart, que se sirve de restricciones diversas, a menudo matemáticas, para crear sus cómics, utiliza, en su trabajo *Bandes de sonnets*, la estructura del soneto.

A esto se pueden agregar algunas pistas particularmente fecundas. Los trabajos con expresiones hechas, o avisos clasificados, sobre los que trabajó Michèle Métail, y con lo que Robert Desnos llamó, de forma general, "lenguaje crudo" –acepción que los oulipianos extendieron hasta los títulos de libros o de films–, y sobre el que han trabajado Harry Mathews, François Caradec, Paul Braffort, Hervé Le Tellier y Marcel Bénabou, permitieron multiplicar los ejercicios de creación con la práctica sistemática del reciclaje o del injerto. La vieja sugestión de Le Lionnais relativa al "teatro booleano" encontró su realización

gracias al trabajo de Paul Fournel primero, y luego de Jacques Jouet y Olivier Salon.

En paralelo a estas restricciones que se aplican principalmente sobre elementos verbales, se desarrollaron restricciones que se aplican sobre "objetos semánticos" (sentimientos, sensaciones, personajes, situaciones, etc.): están presentes en una gran cantidad de novelas oulipianas. Ciertamente, sería exagerado pretender que existe una forma literaria específica que vendría a ser la "novela oulipana". Sin embargo, se puede constatar la existencia de lo que habría que denominar "novela de oulipiano", cuyo principio se encuentra en una antigua declaración de Queneau: "Me he fijado reglas tan estrictas como las del soneto. Los personajes no aparecen ni desaparecen por azar, tampoco los lugares, ni los diferentes modos de expresión". Principio siempre activo en algunas producciones de Jacques Bens, Jacques Roubaud, Harry Mathews, Italo Calvino, Paul Fournel, Jacques Jouet, Anne Garréta, Olivier Salon, Michèle Audin, Eduardo Berti o Pablo Martín Sanchez.

Es necesario señalar también un fenómeno que se expande: el de las creaciones que podrían llamarse "epidémicas". Todo sucede como si determinadas restricciones, determinados textos, se hubiesen contagiado: apenas aparecen, cada oulipiano experimenta la necesidad de medirse con ellos. Esto comenzó con *El viaje de invierno* (*Le voyage d'hiver*) de Perec, que provocó una veintena de otros viajes. Continuó con la serie de los sardinosaurios, todo un bestiario imaginario construido a partir de la creación de palabras-valija. Recientemente, floreció la serie de los "autorretratos" elaborados a partir de una estructura desarrollada en una nouvelle de Paul Fournel.

Como consecuencia normal de este largo período de expansión, el estatus del Oulipo se ha modificado considerablemente. El dato principal es que las apariciones públicas del grupo, bajo la forma de cursos, lecturas o intervenciones urbanas, se han multiplicado y diversificado en varios rubros.

Los "ateliers oulipianos": por pedido de una serie de instituciones francesas o extranjeras, el Oulipo, representado por algunos de sus miembros, aceptó animar "ateliers", en el transcurso de los cuales se pone el acento en el buen uso de las formas, de las estructuras o de las restricciones relevantes del corpus oulipiano. Son una manera de probar su fecundidad ante un público receptivo, y una ocasión también para afianzar o confirmar las vocaciones verdaderas de los participantes. Así fue como Jacques Jouet fue cooptado luego de un atelier en Rotaumont, y Daniel Levin Becker y Pablo Martín Sánchez luego de uno realizado en Bourges.

Los pedidos públicos: el Oulipo fue convocado para integrar, en colaboración con arquitectos o artistas visuales, sus creaciones poéticas al espacio urbano. Así se desarrollaron numerosas intervenciones: el Tramway de Estrasburgo (se colocaron 96 textos en las columnas de las estaciones del metro de la ciudad); el poema mural de la fachada de la Universidad París VIII, en Saint-Denis; los poemas murales de la estación de metro Carrefour Pleyel; el poema caminata con recorridos múltiples grabado en la Explanada Charles de Gaulle, en Rennes.

Paralelamente a estas intervenciones directas, en las cuales el Oulipo conserva el control, se han desarrollado diversas formas de presencia oulipiana en el paisaje intelectual contemporáneo, con la traducción o adaptación de textos oulipianos a diversas lenguas (inglés, alemán, italiano, español); la multiplicación de estudios y trabajos de investigación, en el mundo universitario, sobre el Oulipo; la organización de coloquios universitarios (por ejemplo en Rennes y en la Biblioteca del Arsenal en París), consagradas al Oulipo y a su historia; el uso cada vez más extendido del adjetivo "oulipiano" en la crítica, no siempre utilizado correctamente; y la presencia en Internet de sitios franceses o extranjeros que se proclaman oulipianos, tal vez abusivamente, pero que son un punto de encuentro cotidiano de amateurs de la escritura por medio de restricciones.

Así se realiza, más allá de las expectativas de su autor, la juiciosa predicción de Raymond Queneau: "No quedan más esperanzas de resucitar el latín, ese ejercicio maravilloso que tendía puentes entre la disertación francesa y el problema geométrico. Tal vez esta misma función pueda ser llevada a cabo ahora por los trabajos oulipianos de literatura potencial".

Julio de 2016

Esta Introducción, escrita especialmente para esta edición, es una reelaboración de Marcel Bénabou de su texto "Cuarenta siglos del Oulipo", publicado originalmente en *Le Magazine littéraire*, n°398, de mayo de 2001, y traducido por Vesta Mónica Herterías y Martín Solares para el sitio http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr.

DEL OULIPO

Eduardo Berti

Del Oulipo me gusta que desacraliza la literatura sin desvalorizarla.

Del Oulipo me gusta el concepto de "*ouvroir*", que no solamente significa "taller" u "obrador", sino que implica a las claras la idea de "abrir" (*ouvrir*) nuevos caminos, la idea de ampliar horizontes.

Del Oulipo me gusta que, desde su fundación en noviembre de 1960, ha ido cumpliendo esta idea de "apertura": de ser una especie de sociedad secreta próxima a la Patafísica a la edición de sus primeros libros; de los libros a las lecturas públicas y a los talleres literarios; de la semilla francesa a la escala internacional y multilingüística.

Del Oulipo me gusta su rechazo a la pretensión de ser un movimiento literario o, mucho menos, una "escuela", sino simplemente un grupo.

Del Oulipo me gusta que da igual cabida a la poesía y a la narrativa, a los versos y a la prosa. Y que desconfía, es más, de las rígidas barreras entre géneros y formas.

Del Oulipo me gusta su desdén por la pompa y las ceremonias. Cuando en mayo de 2014 recibí un email del presidente Paul Fournel (a no confundir con el finado "fresidente pundador" François Le Lionnais ni con el secretario provisoriamente definitivo o definitivamente provisorio Marcel Bénabou), cuando recibí su email tan escueto, pero de contenido tan trascendente para mí, pues me invitaban a unirme al grupo, acepté de inmediato y le pedí a PF (en Oulipo existe la costumbre de las iniciales, tanto es así que dos oulipianos no pueden tener las mismas siglas y un supuesto Pedro Fuentes no podría sumarse al grupo porque sus iniciales ya están "ocupadas"), le pedí al presidente PF, decía, una cita en un café, deseoso de saber lo que esperaban de mí y cuáles serían mis "obligaciones". Su respuesta fue una lección de simpleza e inteligencia: "Esperamos que nos sorprendas". Debo decir, sin embargo, que el primer soprendido fui yo; no solamente por el hecho de que ellos, los oulipianos, se hubiesen evidentemente equivocado al "cooptarme", sino también por el hecho de que en la primera reunión privada a la que me tocó asistir (una reunión inusitadamente concurrida, pues se encontraban allí incluso los que no siempre acuden a las reuniones, como Harry Mathews, Pierre Rosenstiel o el incombustible Paul Braffort), yo me preparé, no sin resignación, para una especie de discurso o rito de bienvenida, y ellos se limitaron a proponerme que leyera algún texto mío en voz alta.

Del Oulipo me gusta su efervescencia. Los 56 años del Oulipo se advierten en la hondura de los debates, en las sólidas raíces debajo de cada nueva iniciativa, en la fresca sabiduría de los miembros más antiguos. Los 56 años no se notan, para nada, en la vitalidad

que explota en cada una de las reuniones privadas, en la creatividad de las lecturas públicas, en la respetuosa informalidad con que los miembros se tratan entre sí.

Del Oulipo me gusta que escritores llenos de historia, prestigio y páginas brillantes como, por ejemplo, Jacques Roubaud no tienen el menor problema en pasar una semana animando un taller literario; más aún, que lo hacen con placer.

Del Oulipo me gusta su internacionalismo. En julio de 2015, siete oulipianos animamos una semana de talleres intensivos en la ciudad de Bourges, no lejos de la célebre catedral: éramos cuatro no franceses (dos hispanohablantes, dos de lengua inglesa) y a nadie pareció molestarle esto. Es más, fue uno de los extranjeros quien señaló esta circunstancia.

Del Oulipo me gusta que haya privilegiado como útil estratégico la "*contrainte*" (los límites de nuevas formas y estructuras) y, sobre todo, la estimulante paradoja que encierra esta noción: el hecho de que, en vez de bloquear la imaginación, la despierta y la sacude con sus exigencias formales.

Del Oulipo me gusta que la palabra "*contrainte*" (que algunos llaman "traba" o "restricción" y otros traducen como "constricción") encierra dos fuerzas (co/contra) en teoría antitéticas: la "constricción" de una fuerza opuesta ("contra") que se resuelve aceptándola, asociándose a ella ("co") en un acto de complicidad creativa.

Del Oulipo me gusta que muchas de sus "*contraintes*", por muy complicadas que sean de explicar o de concebir, resultan gratamente simples a la hora de escribir o de leer.

Del Oulipo me gusta su humor: el hecho de que un oulipiano, una vez cooptado, no puede renunciar… salvo que se suicide en

presencia de un escribano público; el hecho de que todo oulipiano sigue siéndolo después de muerto, tanto es así que en las reuniones mensuales (reuniones que tienen un orden establecido, una serie de rubros como "creación", "rumiación" o "erudición", y en las que se trata, ante todo, de pasarla bien y pensar o ensayar nuevas formas literarias de la mano de nuevas reglas formales ligadas a la idea de *contrainte*), en las reuniones los oulipianos muertos son "disculpados" con toda la comprensión y la tolerancia del mundo.

Del Oulipo me gusta su escaso verticalismo, su voluntad de democracia. En su ensayo *Esthétique de l'Oulipo*, Hervé Le Tellier (miembro del grupo, a su vez) observa que los fundadores, sobre todo Queneau y François Le Lionnais, abrevaron de la Patafísica y tomaron como referencia dos grupos famosos: el surrealismo como antimodelo, y el Bourbaki (y su abordaje "formalista" de las ciencias) como contra-modelo frente el surrealismo. Desde luego, Queneau admite y valora las contribuciones estéticas del surrealismo, y autores como Robert Desnos (con su crítica al "*langage cuit*": a los tópicos idiomáticos) resultan esenciales para Oulipo, pero el grupo no está concebido para revenciar a una especie de Sumo Pontífice, y Oulipo rechaza la idea de azar. Oulipo es lúdico, sí, pero anti-azar.

Del Oulipo me gusta cómo desestima la noción de Genio con grandes letras mayúsculas, cómo desmonta el mito de la Inspiración Artística con grandes letras mayúsculas. No desentona para nada, en tal sentido, que Marcel Duchamp figure en la lista de oulipianos.

Del Oulipo me gusta su apertura a todas las artes, su contagio en diversos OuXpo, es decir: el Oubapo (historieta), el Ouphopo (fotografía), y hasta en el OuPolPot que se ocupa, como su nombre lo indica y no lo indica, de la polírica potencial. Del Oulipo me

gusta su apertura a todas las ciencias (Rosenstiehl y Michèle Audin, por ejemplo, provienen de las matemáticas; Braffort y Valérie Beaudouin vienen de la computación), pero el hecho de que, siempre, la literatura ocupa el centro del laberinto.

Del Oulipo me gustan sus aventuras arborescentes y combinatorias, que tienen tanto de hipertexto como de senderos que se bifurcan.

Del Oulipo me gusta que su obra colectiva por excelencia (*Le voyage d'hiver*) nació casi por accidente, a partir de un texto de Georges Perec, y se sigue ramificando y reescribiendo como un libro "de arena", infinito, de acuerdo con los horizontes móviles y asombrosos de lo potencial.

Del Oulipo me gusta la noción de potencialidad, noción que el fundador Le Lionnais supo inocular de entrada y que tiene que ver, en suma, no solamente con todas las posibilidades de lo novedoso, sino también con todo el potencial que anida en ciertas formas antiguas, olvidadas o caídas en desuso durante siglos. Ha sido el caso, por ejemplo, de la vieja sextina: rescatada, podría decirse, por Oulipo y regenerada en diversas formas que exploran la potencialidad de su lógica de espiral.

Del Oulipo me gusta que, aparte de sus "celebridades" (desde Queneau hasta Calvino, desde Duchamp hasta Perec), muchos de sus miembros menos conocidos a nivel internacional son realmente extraordinarios: es el caso, por ejemplo, del inventor del famoso método S+7, Jean Lescure, quien no solo se volcó a la literatura, sino también al cine y las artes plásticas.

Del Oulipo me gusta su renovación generacional y el hecho de que el grupo acepta (como ha dicho Frédéric Forte) ser desmentido o transformado por la camada siguiente.

Del Oulipo me gusta que empezó con la genuina voluntad de ser una "caja de ideas" al alcance de todos los escritores (no únicamente los miembros del grupo) y acabó siendo una "caja de sorpresas" para los mismísimos miembros del grupo.

Del Oulipo me gusta su anticademicismo y su curiosidad por todo: curiosidad por el pasado y los "plagiarios por anticipación", precursores en los juegos de palabras y en las formas nuevas; curiosidad por lo que ocurre ahora mismo; curiosidad, ante todo, por lo posible. Por lo potencial. Tal vez allí resida una de las claves para la salud del grupo: pensar en formas nuevas, aún no existentes, pensar en formas posibles obliga, por definición, a dar vuelta la página, a no contentarse con lo ya andado, aun cuando esto haya sido, hasta el presente, una fascinante aventura.

Abril de 2016

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN

La mayoría de los textos que integran este libro han sido seleccionados de las tres antologías históricas que el Oulipo hizo de su trabajo, publicadas por la editorial Gallimard: *La littérature potentielle* (1973), *Atlas de littérature potentielle* (1981), y *Anthologie de l'Oulipo* (2009). Se han agregado artículos extraídos de la web oficial del grupo (www.oulipo.net), y algunos trabajos singulares de autores oulipianos. En cada caso, se indica la fuente de la que han sido tomados.

Hemos dividido el libro en cuatro módulos. "Hacia una definición de la literatura potencial" incluye los textos fundacionales del grupo y algunos documentos históricos. "Alrededor de Raymond Queneau" comprende artículos referidos al trabajo del autor de *Cien mil millones de poemas*, co-fundador y figura emblemática. "Sobre restricciones y experiencias" recoge los textos que disponen las bases de las restricciones [*contraintes*] más productivas del Oulipo. En "Ejercicios, experimentos" se han incluido ejemplos literarios que resultan de esas restricciones. Y la "Caja de ideas" comprende un exhaustivo listado de las principales restricciones, con sus definiciones, para quien quiera ponerlas a prueba. Finalmente, se incluye un listado completo y actualizado con las biografías de los miembros del Oulipo.

Como criterio general para la traducción de las obras, optamos por referir el título en español de las que tienen traducción publicada. En los casos en los que no haya sido traducida, preferimos citar

el título original y sugerir un título tentativo entre corchetes.

Dos excepciones: con respecto a *Cent mille millards de poèmes*, obra clave de Raymond Queneau, optamos por traducirlo y mencionarlo como *Cien mil millones de poemas*, privilegiando la sonoridad de la cifra por sobre la exactitud de su transposición al español.

Con respecto a *La disparition*, de Georges Perec, elegimos conservar en todos los casos su título original para respetar la restricción lipogramática de ausencia de la vocal *e*, traducida al español como *El secuestro*, sin utilizar la vocal *a*.

Por último, en relación con la sigla que da nombre al grupo, hemos unificado su variante de escritura como Oulipo.

Agradecemos especialmente a Eduardo Berti, Marcel Bénabou y Paul Fournel su fundamental colaboración en la realización de este proyecto.

Ezequiel Alemian y Malena Rey

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA LITERATURA POTENCIAL

LA LIPO (PRIMER MANIFIESTO)*

François Le Lionnais

Abramos un diccionario[1] en la expresión: "Literatura Potencial". No encontraremos nada. Ausencia decepcionante. Las líneas que siguen pretenden, si no intentar una definición de estos términos, proponer al menos algunas observaciones, simples aperitivos destinados a ejercitar la paciencia de los hambrientos, a la espera de un plato principal que ya sabrán escribir otros más dignos que yo.

***

¿Recuerdan las discusiones que acompañaron la invención del lenguaje? Mistificación, fantasía pueril, licuación de la idea de raza y debilitamiento del Estado, traición a la Naturaleza, atentado a la emotividad, crimen de lesa-inspiración, ¿de qué no se acusó (sin lenguaje) al lenguaje en ese momento?

* Escrito en 1963 y publicado en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973 y en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009.

1. No importa cuál.

¿Y la creación de la escritura, y de la gramática? ¿Imaginan acaso que sucedió sin protestas? La verdad es que la querella entre los Antiguos y los Modernos es permanente. Comenzó con el Zinjanthropus hace 1.750.000 años y continuará después de la humanidad, a menos que los mutantes que la sucedan generen un cambio. La querella ha sido, por otra parte, bastante mal comprendida. Aquellos que se conocen como los Antiguos son, la mayoría de las veces, los descendientes esclerosados de aquellos que, en su tiempo, fueron los Modernos; y estos últimos, si regresaran entre nosotros, se colocarían, en muchos casos, al lado de los innovadores, renegando de sus imitadores, tan fieles.

La literatura potencial no representa más que una nueva inyección de savia en este debate.[1]

***

Toda obra literaria se construye a partir de una inspiración (al menos es lo que el autor da a entender) que debe acomodarse a una serie de restricciones y procedimientos que se insertan unos en otros como muñecas rusas. Restricciones de vocabulario y de gramática, restricciones vinculadas con las reglas de la novela (división en capítulos, por ejemplo) o de la tragedia clásica (regla de las tres unidades), restricciones de la versificación general, de las formas fijas (como en el caso del soneto), etc.

¿Deberíamos conformarnos con estas herencias conocidas, negándonos obstinadamente a imaginar fórmulas nuevas? Los partisanos del inmovilismo no dudan en responder de manera afirmativa. Su convicción no se apoya en una reflexión meditada sino en la fuerza del hábito y en la impresionante cantidad de obras maestras (pero también, desgraciadamente, de obras menos

2. ¿Cómo puede inyectarse la savia en este debate? Nos desentendemos del problema, más vinculado a la psicología vegetal que a la poesía.

maestras) obtenidas de acuerdo con las normas y las reglas formales vigentes. Así debían argumentar los enemigos de la invención del lenguaje, sensibles a la belleza de las exclamaciones, a la expresividad de los suspiros y a las miradas en diagonal (no se pretende acá que los enamorados renuncien a nada de esto).

¿Debe la humanidad relajarse, satisfecha, pensando ideas nuevas en versos antiguos? Creemos que no. Lo que algunos escritores han introducido a su manera, con talento (con genio), algunos ocasionalmente (forjando palabras nuevas), otros más específicamente (contrarrimas), y algunos con insistencia pero siempre en una sola dirección (letrismo), el *Ouvroir de Littérature Potentielle* [Taller de Literatura Potencial] (Oulipo) pretende hacerlo sistemática y científicamente, recurriendo a los buenos oficios de las máquinas de procesamiento de la información, si es preciso.

***

Pueden distinguirse dos tendencias principales en las investigaciones que se propone realizar el Oulipo, orientadas respectivamente hacia el Análisis y hacia la Síntesis. La tendencia analítica trabaja sobre las obras del pasado, buscando en ellas posibilidades que en general van más allá de las que sus autores habían imaginado. Es, por ejemplo, el caso del centón,[3] que podría, me parece, ser reactualizado por algunas consideraciones extraídas de la teoría de las cadenas de Markov.

La tendencia sintética es más ambiciosa, y constituye la vocación esencial del Oulipo. Se trata de ensayar nuevas posibilidades, desconocidas por nuestros predecesores. Es, por ejemplo, el caso de los *Cien mil millones de poemas* o de los haikus booleanos, realizados a partir de las fórmulas cuánticas y de las ideas de Boole.

3. El centón es una pieza literaria compuesta de frases y fragmentos ajenos, en verso o en prosa. Proviene del griego, y tiene una finalidad paródica o de homenaje al autor o a los autores en los que se basa. [N. del T.]

Las matemáticas, más precisamente las estructuras abstractas de las matemáticas contemporáneas, nos proponen mil direcciones de exploración, tanto a partir del álgebra (recurriendo a nuevas leyes de composición) como de la topología (consideraciones de proximidad, de apertura o hermetismo de los textos). También soñamos con poemas estereoscópicos, con textos transformables por proyección, etc. Se pueden imaginar otros caminos, especialmente en el campo de los vocabularios particulares (cuervos, zorros, marsopas; el lenguaje ALGOL de los ordenadores electrónicos, etc.). Se necesitaría un largo artículo para enumerar las posibilidades hoy entrevistas, tal vez ya esbozadas.

No es nada fácil discernir por anticipado, a partir del examen de su semilla, cuál será el sabor de una fruta nueva. Tomemos el caso de la restricción alfabética. En literatura, pueden resultar de ella obras que uno no calificaría de transformadoras (a pesar de lo cual, Villon, y antes el Psalmista y autor de las Lamentaciones de Jeremías...); en pintura podríamos hablar de Herbin, con lo cual ya hay una mejora, y en música un efecto bien podría ser la fuga sobre el nombre de B.A.C.H. Aquí ya estamos ante una obra realmente estimable. ¿Cómo habrían sospechado algo así los inventores del alfabeto?

En resumen, el anoulipismo está lanzado al descubrimiento, y el sintoulipismo a la invención. Entre uno y otro existen muchos pasajes sutiles.

Una palabra, finalmente, con respecto a esas personas particularmente serias que condenan sin examen y sin apelación toda obra en la que se manifieste una propensión a la diversión.

En la medida en que son el resultado de lo hecho por poetas, divertimentos, chistes, artificios, forman parte de la poesía. La literatura potencial es entonces la cosa más seria del mundo. C.Q.F.D.

SEGUNDO MANIFIESTO*

François Le Lionnais

«Trabajo para las personas
que son inteligentes antes que serias.»
P. Féval

La poesía es un arte simple que reside por completo en la ejecución. Tal es la regla fundamental que gobierna las actividades tanto creadoras como críticas del Oulipo. Desde este punto de vista, este Segundo Manifiesto no pretender modificar los principios que presidieron la creación de nuestra Asociación (puede encontrarse un esbozo de los mismos en el Primer Manifiesto), sino solamente expandirlos y revitalizarlos. Vale la pena señalar que desde hace algunos años, con un fervor creciente (mezclado con algo de ansiedad), se ha emprendido una nueva dirección en las investigaciones.

La gran mayoría de los trabajos oulipianos que han visto la luz hasta ahora lo han hecho bajo una perspectiva SINTÁCTICA estructurElista (ruego al lector que no confunda este último término, imaginado para este Manifiesto, con estructurAlista, término que varios de nosotros observamos con desconfianza). En estas obras, en efecto, el esfuerzo de la creación recae prin-

* Publicado en *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, y en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009.

cipalmente sobre todos los aspectos formales de la literatura: restricciones, programas o estructuras alfabéticas, de consonancia, vocálicas, silábicas, fonéticas, gráficas, prosódicas, de rima, rítmicas y numéricas. Por el contrario, los aspectos SEMÁNTICOS no han sido abordados, quedando el significado a la buena voluntad de cada autor, por fuera de toda preocupación por la estructura.

Parece deseable dar un paso adelante tratando de abordar el campo semántico y domesticar los conceptos, las ideas, las imágenes, los sentimientos y las emociones. La empresa es ardua, audaz, y por eso mismo digna de consideración.[1] Si el capítulo histórico de Réjean Lescure[2] nos ha descripto al Oulipo tal como es (y tal como fue), esta ambición nos lo muestra tal como debería ser.

***

La actividad del Oulipo y la misión de que se considera investido plantea el (los) problema(s) de la eficacia y de la viabilidad de las estructuras literarias (y, más en general, artísticas) artificiales.

La eficacia de una estructura (es decir, la mayor o menor ayuda que puede aportarle a un escritor) depende, en principio, de la mayor o menor dificultad de escribir textos respetando reglas más o menos restrictivas.

La mayoría de los escritores y de los lectores creen (o hacen como si creyeran) que estructuras extremadamente restrictivas, como el acróstico, la transposición, el lipograma, el palíndromo o la holorrima (para no citar sino a cinco que han recibido denominaciones específicas) no dejan de ser acrobacias sin mayor mérito que el de un simple entretenimiento, sin posibilidad

1. En este sentido, ya se ha iniciado una exploración sistemática de la novela policial.

2. Se refiere al texto "Breve historia del Oulipo", de Jean Lescure, que se encuentra en la página 47 del presente volumen. [N. de los E.]

alguna de colaborar en la generación de obras de valor. ¿Sin posibilidad alguna? Veamos. Es un poco apresurado desdeñar la importancia ejemplar de cualquier acrobacia. El solo hecho de batir un récord en una de esas estructuras excesivas puede ser suficiente para justificar una obra, y la emoción que se desprenda del sentido de su contenido constituir un mérito no despreciable, aunque secundario.

En el otro extremo, el del rechazo de cualquier tipo de restricción, se encuentran la literatura de los gritos o la literatura de las flatulencias. Hay en ellas verdaderos diamantes, y los miembros del Oulipo no están entre sus admiradores menos entusiastas... por supuesto, en los momentos en que no se dedican a su sacerdocio oulipiano.

Entre estos dos polos, toda una gama de estructuras más o menos restrictivas ha sido, desde la invención del lenguaje, objeto de numerosas experiencias. El Oulipo tiene la convicción, firme, de que es posible encarar una cantidad mucho mayor.

Incluso concediéndole una importancia capital al sentido del mensaje que se pretende comunicar (es decir, a lo que hay en común entre el texto y una traducción), el escritor no puede no ser sensible a las estructuras que emplea, y no es azaroso que adopte una forma en lugar de otra: el (maravilloso) verso de trece sílabas en lugar del alejandrino, la mezcla o la separación de géneros, etc. Poco restrictivas, estas estructuras tradicionales le ofrecen una variedad suficiente. Queda abierta la cuestión de saber si (y cómo) el Oulipo podrá crear estructuras nuevas un poco más y un poco menos restrictivas que las estructuras tradicionales. Tomando a los pensadores antiguos (o a los actuales) el poeta tendrá la posibilidad de hacer versos nuevos.

Pero ¿es viable una estructura artificial? ¿Tiene alguna posibilidad de enraizarse en el tejido cultural y producir sus propias hojas, flores y frutos? El modernista entusiasta está convencido de que sí, el tradicionalista hecho y derecho está seguro de lo

contrario. He aquí, surgida de las cenizas, una forma moderna de la vieja querella de los Antiguos y los Modernos.

Mutatis mutandis, puede compararse este problema con el de la síntesis en laboratorio de materia viva. Que jamás se haya logrado producir vida en un laboratorio no prueba que *a priori* sea imposible conseguirlo. Los éxitos considerables de recientes síntesis bioquímicas permiten esperar que se llegarán a fabricar seres vivos, si bien no demuestran que finalmente (y pronto) se lograrán. Es una cuestión sobre la cual tal vez resulte un poco ocioso seguir discutiendo. El Oulipo ha preferido atenerse al trabajo, sin por eso ignorar que la elaboración de estructuras literarias artificiales parece infinitamente menos compleja y menos difícil que la creación de la vida.

Eso en lo esencial. Se me permitirá ahora llamar la atención sobre una fundación aparentemente modesta, pero solo aparentemente. Se trata del Instituto de Prótesis Literaria.

40 ¿Quién no ha sentido, leyendo un texto (de la calidad que sea), el impulso de mejorarlo con algunos retoques precisos? Ninguna obra escapa a esta necesidad. Toda la literatura mundial debería ser objeto de numerosas prótesis juiciosamente concebidas. Pongamos dos ejemplos, uno y otro bilingües.

El primero se ilustra con una anécdota. Alexandre Dumas padre cortejaba insistente pero sin resultados a una dama muy bella, casada y virtuosa. En una oportunidad, ella le pidió a Dumas que le escribiera un pensamiento en su cuaderno personal, y él anotó, enriqueciendo a Shakespeare de una manera muy hermosa: "*Tibi or not to be*".[3]

Se me disculpará, para el segundo ejemplo, si recurro a un recuerdo personal. Hace más de medio siglo, maravillado con los poemas de Keats, caminaba yo por los senderos del Jardín Botánico. Al llegar a la jaula de los primates, no pude evitar una

3. "*Tibi*" es una palabra latina, dativo del pronombre personal "tú". Significa "tuyo". La frase de Dumas se lee entonces: "Ser tuyo o no ser". [N. del T.]

exclamación (que provocó cierta sorpresa entre los visitantes): "*Un singe de beauté est un jouet pour l'hiver*".[4]

¿No se acercaba Lautréamont a este ideal cuando escribía: "El plagio es necesario. El progreso lo implica. Persigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa y la reemplaza por la idea justa".

Sucede a menudo que descubrimos que una estructura que habíamos creído perfectamente inédita había sido descubierta o inventada en el pasado, incluso en un pasado lejano. Para nosotros es una obligación reconocer tal estado de las cosas, calificando a esos textos como "plagios por anticipación". Así se hace justicia y cada quien recibe el reconocimiento que se le debe.

Uno podría preguntarse qué sucedería si el Oulipo no existiera o si desapareciera súbitamente. En el corto plazo, lo lamentaríamos. En el largo plazo, las cosas regresarían a su orden, la humanidad terminaría por encontrar, a tientas, eso que el Oulipo se esfuerza por promover conscientemente. Se produciría una cierta demora en el destino de la civilización, demora que estimamos es nuestro deber reducir lo máximo posible.

4. "Un mono de belleza es un juguete para el invierno". Juego de homofonías con un verso de Keats: "*A thing of beauty is a joy forever*" [Algo hermoso es un placer para siempre]. [N. del T.]

TERCER MANIFIESTO PROLEGÓMENOS A TODA LITERATURA FUTURA*

François Le Lionnais

«Acá se hace el análisis del análisis.»
Evariste Galois

«Es el pensamiento científico el que domina.»
Erik Satie

Un programa de construcción de todas las estructuras literarias posibles (vocación mayor del Oulipo) pasa por tres fases que no requieren más que el ejercicio de un cierto talento[1] durante un lapso de tiempo inferior a la eternidad. La primera fase plantea un problema teórico, tan simple[2] como el descubrimiento de todos los teoremas matemáticos posibles, o la fabricación de todas las sustancias químicas posibles. La segunda fase, igualmente teórica, intenta deducir de esta acumulación estructuras de una eficacia reconocida. Esencialmente práctica, la tercera fase tiene por ambición conducir al Umbral de la Obra.

* Este texto, encontrado entre los papeles de François Le Lionnais, fue publicado por primera vez en la *Anthologie de l'Oulipo*, editada por Marcel Bénabou y Paul Fournel, París, Gallimard, 2009.

1. Y, en la ocasión, de genio.

2. En apariencia.

Todas las potencialidades que el Oulipo[3] tiene la ambición de explorar están contenidas en lo que llamamos el GRAN CUADRO. Con sus imperfecciones, constituirá la base de las dos primeras fases y aportará felices sugerencias a los voluntarios de la tercera fase.

Este GRAN CUADRO será una tabla de doble entrada, en la cual cada columna corresponderá a una *estructura matemática*, y cada línea a un *objeto literario*. Cada caso quedará entonces definido por la acción de una estructura matemática sobre un objeto literario. La determinación de las columnas y de las filas, y el llenado de los casilleros, constituyen la primera fase. La segunda fase consistirá en intentar asociar (en virtud de criterios, la mayoría de los cuales están por descubrirse) varios casos y ver lo que resulta al yuxtaponer eso que llamamos ARMADURAS.[4] Performance comparable a la de la Naturaleza (prolongada por los químicos) que, a partir de moléculas (las casillas del GRAN CUADRO), fabrica todas esas combinaciones que son las sustancias naturales (y artificiales). Las preocupaciones de la tercera fase tienen cierta analogía con las que asedian a los empresarios: conquistar ciertos mercados, recurrir a tecnologías de punta, mejorar la rentabilidad. Las páginas que siguen dan inicio a ese trabajo, proponiendo algunos proyectos y métodos en cuyo atesoramiento los

3. No solo él.

4. Propongo poner entre paréntesis "ESTRUCTURA" y "FORMA FIJA", denominaciones que los miembros del Oulipo no dejaron de utilizar a lo largo de todas sus reuniones (más de doscientas) desde el nacimiento del grupo y sobre las que siempre se han apoyado. Y reemplazarlas (al menos provisoriamente, y en todo caso en lo que dure este Manifiesto), por una palabra: "ARMADURA", privada de definición (habiendo descartado, sin leerlas, las que pueden figurar en los diccionarios). No habiendo sido desgastada por un uso intensivo y prematuro de la axiomatización y del formalismo, tendrá la virtud de sugerir o de adaptarse a algunas ideas que podrán contribuir a la elaboración de una ciencia y de una técnica de la literatura (1) La palabra "RESTRICCIÓN" (*contrainte*), no habiéndose prestado a discusiones durante las reuniones citadas (2) y habiéndose revelado como ventajosa, será, por el contrario, conservada. Esto permitirá construir

candidatos a la creación literaria podrán elegir aquellas armaduras que les parezcan propicias para el impulso de la escritura.

¿Descubrimiento, invención, o la combinación de ambas? La discreción de los escritores en cuanto a sus obras[5] deviene mutismo cuando se trata de la producción de armaduras que han conquistado su derecho a existir. El rol del tanteo, del desorden, de lo aleatorio, puede surgir (a la manera de las estructuras disipativas en la termodinámica) de las armaduras que los espíritus despiertos detecten y exploren en su fecundidad. Incapaces de dominar este proceso, nos atendremos a la invención consciente, racional y experimental.

los instrumentos más complejos de los que el Oulipo tenga necesidad para transformar la literatura.

1. Se podría comparar este subterfugio con el empleo de las palabras "operación truc" y "papa", que conocieron un cierto encaprichamiento en un período de las matemáticas modernas.

2. Es un poco lamentable. La cuestión de saber si la única utilidad de las restricciones es la de oponerse a la libertad absoluta (A) o si tienen una función expresiva positiva.

A. "La poesía y la música inventan mil problemas difíciles, se imponen las reglas gratuitas del soneto y las prohibiciones muchas veces arbitrarias de la fuga y del contrapunto, se encierran en la estrechez de un juego muy estricto para encontrar una razón de ser... Porque el artista tiene necesidad de encontrarse trabado por sus anagramas y caligramas para sentirse libre", V. Jankélévitch, *La muerte*, capítulo II.

5. Las puntas no son más que la parte visible del iceberg. No son solamente versos sino obras completas que pueden ser consideradas puntas visibles. Y, en cierto sentido, escritores y capillas literarias.

Reunión del Oulipo el martes 23 de septiembre de 1975 en el jardín de François Le Lionnais. Sentados, de izquierda a derecha: Italo Calvino, Harry Mathews, François Le Lionnais, Raymond Queneau, Jean Queval, Claude Berge. De pie, de izquierda a derecha: Paul Fournel, Michèle Métail, Luc Étienne, Georges Perec, Marcel Bénabou, Paul Braffort, Jean Lescure, Jacques Duchateau. © Archivo Pontigny-Cerisy

BREVE HISTORIA DEL OULIPO*

Jean Lescure

La historia no tendrá dudas, el Oulipo fue fundado por François Le Lionnais. Lo dijo Queneau en la radio. A las páginas, a los escritos se los lleva el viento, pero las palabras permanecen. Queneau también se designó a sí mismo como co-fundador. Sobre el motivo ocasional de la fundación, se expresó de la siguiente manera: "Yo había escrito cinco o seis de los sonetos de *Cien mil millones de poemas*, y tenía algunas dudas sobre si continuar o no; me faltaba un poco de coraje para seguir. Cuanto más avanzaba, más difícil me resultaba hacerlo naturalmente" (señalo aquí que la edición de Gallimard, página 116, de las *Entretiens avec Georges Charbonnier*, no puntúa el final de la frase, y uno bien podría preguntarse si al pronunciarla Queneau no habrá querido introducir una coma entre "hacerlo" y "naturalmente". De modo que uno ignora si el pensamiento del autor era: *era más difícil hacerlo naturalmente*, lo que nos introduciría en el corazón mismo de la reflexión oulipiana, o bien: *era más difícil hacerlo, naturalmente*).

* Publicado en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973.

"Pero (sigo con la cita) cuando me encontré con Le Lionnais, que es un amigo, él me propuso armar una suerte de grupo de investigaciones en literatura experimental. Eso me alentó a continuar con los sonetos".

Este impulso, cuya necesidad no fue advertida por todos, tampoco resultó suficiente a nadie. Una prueba de esto es el resumen de la primera sesión del grupo, el jueves 24 de noviembre de 1960, resumen promovido por la impaciencia de Jacques Bens, nombrado ese día, y definitivamente, secretario provisorio. Allí se lee: "No parece que la composición de poemas a partir de un vocabulario hecho de intersecciones, inventarios o cualquier otro procedimiento pueda constituir un fin en sí mismo".

Con respecto a la actividad de cada quien, por supuesto que no había ninguna objeción a que cada cual compusiera sus poemas según sus propias determinaciones. El mensaje se dirigía directamente a las actividades del Oulipo. ¿Qué otro afán reunía esa noche, en el restaurante Vrai Gascon, a Jean Queval, Raymond Queneau, Jean Lescure, François Le Lionnais, Jacques Duchateau, Claude Berge y Jacques Bens, como lo menciona el resumen? Además de la intención de insistirles (para que asistieran a la cena siguiente) a Albert-Marie Schmidt, Noël Arnaud y Latis.

Se lo preguntaron. Se lo repreguntaron al día siguiente, por escrito, bajo la fórmula: *Considerando que no nos reunimos únicamente para divertirnos (lo que ya es bastante, por otra parte), ¿qué podemos esperar de nuestros trabajos?*

Se lo preguntan porque en un principio no lo tienen claro. Esto me permite deslizar, en esta pequeña vacilación en el período de nuestro nacimiento, un dato: seis de las siete personas que asistieron a la primera cena habían asistido también, dos meses antes, en Cerisy, a un seminario sobre Raymond Queneau titulado "Una nueva defensa e ilustración de la lengua francesa". No había lazos de amistad entre esos seis asistentes antes del encuentro en Cerisy. Algunos ni siquiera se conocían. Los seis, más André Blavier, quien más tarde sería miembro corresponsal del Oulipo.

se habían reunido en Cerisy, en el pequeño pabellón de entrada, con la intención de formar un grupo en el seno del Colegio de Patafísica. En la sesión que tuvo lugar entonces, Queval fue expulsado varias veces, por un total de 297 años, y reincorporado cada vez por aclamación. Eso marcó su carrera posterior de oulipiano, condenándolo a excluirse sin cesar y a ceder sin cesar ante nuestros reclamos.

En esa primera reunión de noviembre de 1960, el Oulipo se llamaba SLE, reducción de Sélitex, reducción a su vez de *Séminaire de littérature expérimental*. No fue sino un mes más tarde, el 19 de diciembre, con la feliz participación de Albert-Marie Schmidt, que el SLE devino Oulipo, o más bien Olipo: *Ouvroir de littérature potentielle* [Taller de literatura potencial]. Podría decirse que durante un mes hubo un Oulipo Po, u Oulipo potencial. ¿Qué diferencia considerable introducía en relación con el SLE? El Li, de literatura, no cambió. Algunos sugirieron que había mucho para debatir alrededor de la idea de Li. Pero nuestros trabajos en Cerisy nos habían convencido de que el lenguaje no nos convocaba sino como literatura. Así que mantuvimos el Li de literatura. *Séminaire* nos molestaba, porque nos remitía a los haras y a la inseminación artificial;[1] *ouvroir*,[2] por el contrario, halagaba ese gusto modesto que teníamos por el trabajo bien hecho y por las obras bellas: respetando estas ideas de moral y de bellas artes, consentimos en ligar la Li con el Ou. Quedaba la Po o el Po de este Ouli. En cuanto a la palabra "experimental", habiendo creído fundar toda la operación sobre actos y experiencias todavía mal discriminados, juzgamos que era prudente establecernos sobre una noción objetiva, sobre un hecho real del ser literario: su potencialidad. Esta potencialidad

1. "*Séminaire*" hace referencia a "seminal". [N. del T.]
2. Según el *Dictionnaire de l'Académie française*, "sala donde los religiosos se reúnen a hacer diferentes trabajos; suerte de asilo de caridad donde las mujeres se reúnen a trabajar bajo la dirección de religiosas; sitio donde las mujeres trabajan para los pobres o hacen ornamentos para la iglesia". [N. del T.]

permanecía igual a sí misma, incluso cuando la energía experimental de los literatos llegara a faltarle.

Finalmente, el 13 de febrero de 1961, el secretario general particular del Vice Curador Barón del Colegio de Patafísica, M. Laris, culminó el proceso de nominación sugiriendo, por una cuestión de equilibrio, agregar a la *O* de *Ouvroir* la segunda letra de esta palabra, haciendo que el Olipo diera paso definitivamente al Oulipo.

Los primeros trabajos exhibieron enseguida el deseo de inscribir al Oulipo en una historia. El Oulipo no pretendía innovar a cualquier precio. Las primeras comunicaciones versaron sobre obras antiguas, mostrando todas las posibilidades que nos ofrecían no solo como antecedentes, sino también como modelos, de los trabajos que queríamos comenzar a realizar. Esto nos llevó a dedicar buena parte de nuestros esfuerzos a una H.L.E., o Historia de las Literaturas Experimentales. Veíamos reaparecer aquí la noción de experimentación o de ejercicio, en el momento mismo en que tomábamos conciencia de lo que nos distinguía de ese pasado: la potencialidad.

Pero lo esencial de nuestro objetivo seguía siendo la literatura. Escribió François Le Lionnais: "Toda obra literaria se construye a partir de una inspiración que debe acomodarse a una serie de restricciones o procedimientos, etc.". Lo que el Oulipo pretendía mostrar era que las restricciones son tan hermosas, tan generosas, como la literatura misma. Lo que se proponía era descubrir nuevas restricciones, bajo el nombre de *estructuras*. Pero aún no lo sabíamos con tanta claridad.

La posición del Oulipo respecto de la literatura quedó explicitada en la circular n°4, resumen de la reunión del 13 de febrero de 1961, de la siguiente manera: *Jean Queval intervino para preguntar si había que estar a favor de los locos literarios. A esta pregunta delicada, F. Le Lionnais respondió con mucha sutileza:*

–No estamos en contra: pero la vocación literaria nos importa antes que nada.

A lo que R. Queneau precisó:

–No hay literatura si no es voluntaria.

Si uno quisiera remitirse a la frase ya célebre inscripta en la novela *Odile*, de Raymond Queneau, podría añadir a esta idea las consecuencias que se derivan del hecho de que: *El verdadero inspirado nunca se inspira, está siempre inspirado*. ¿Qué significa esto? ¡Cómo! Esta cosa tan rara, la inspiración, don de los dioses que constituye al poeta, iluminación venida no se sabe de dónde, ¿es posible que deje de ser caprichosa y se vuelva fiel y consecuente con los deseos de cada uno? No se ha subrayado lo suficiente qué grave revolución, qué mutación brusca introdujo esta simple cuestión en una idea de la literatura todavía entregada a las efusiones románticas y a la exaltación de la subjetividad. De hecho, la frase implica una concepción revolucionaria de la objetividad de la literatura, abriéndola, desde ese momento, a todas las formas de manipulación posibles. En síntesis, como las matemáticas, la literatura también puede *explorarse*.

Se sabe que para Queneau, en Cerisy, el origen del lenguaje podía encontrarse en alguien que se sintiera mal del estómago y quisiera decirlo. Pero Queneau fue preciso ante Charbonnier: *Evidentemente, no es de esa manera como se logró, como se logra ni como se logrará*. Desde este misterioso origen, los sucesivos fracasos han conducido poco a poco a los usuarios a preguntarse por ese extraño objeto que puede, que a veces incluso promueve, ser considerado más allá de su utilidad.

Se comprendió que uno es lenguaje de la cabeza a los pies. Y que, cuando uno creía estar mal del estómago, era del lenguaje que estaba mal. Todo esto no era muy discernible. La medicina estaba bien, pero cuando se trataba del lenguaje que sufrimos, no alcanzaba, por más que la medicina fuese también un lenguaje. Entonces hubo que ponerse a explorar el lenguaje. Se empezó a desconfiar de sus propiedades. Se lo dejó operar solo. Los juegos de palabras se convirtieron en el juego de palabras en Queneau, tema de la excelente tesis doctoral de Daubercies. Se dirigieron esos juegos, se buscó, se descubrió y se alentó una cierta cantidad

de experiencias de ese tipo en el lenguaje. Se ha prestado mucha atención a esta naturaleza que tal vez tenga el lenguaje, o que se constituye y nos constituye.

Fue un movimiento totalmente natural. Es por eso que al comienzo subrayé la frase de Queneau: *Era difícil hacerlo naturalmente*. Se ha vuelto tan natural que uno olvida la puntuación y todo se mezcla.

Me gustaría subrayar también que Lévi-Strauss inicia *El pensamiento salvaje* con una reflexión sobre la nominación, y la expresión de lo concreto por lo abstracto. Cita dos frases del chinook, lengua muy conocida por los lingüistas. Estas dos frases hacen uso de palabras abstractas para designar propiedades o características de los seres o de las cosas. Así, para decir "El hombre malo mató al chico pobre", se dirá "La maldad del hombre mató la pobreza del chico"; y para decir "Esta mujer utiliza una cesta demasiado pequeña", se dirá "Ella pone raíces de hierbas en la pequeñez de una cesta para caracoles".

Queda bien claro acá que las nociones de lo concreto y lo abstracto son confusas y que, como dice Lévi-Strauss, *roble* o *haya* son abstracciones del mismo tipo que *árbol*. Pero también aparece otra cosa en la que repara el poeta sabio que examina este texto. Y es que: "La maldad del hombre mató a la pobreza del chico" no es lo mismo que "El hombre malo mató al chico pobre". De ninguna manera son la misma cosa. Esta diferencia pone en evidencia una nueva concretud, que no es solamente aquella de la cosa a la que las palabras se refieren, sino aquella de las palabras mismas. El lenguaje es un objeto concreto.

Puede operarse sobre él como sobre los demás objetos de la ciencia. El lenguaje (literario) no manipula, como todavía se cree, las nociones, sino que se maneja con objetos verbales e incluso, para la poesía (¿puede hacerse una diferencia entre poesía y literatura?) con objetos sonoros. Al igual que en pintura, la disimulación del objeto de referencia por los dispositivos de la no figuración pretendía menos reducir a la nada ese objeto (mesa, paisaje o figura)

que atraer la atención hacia el cuadro objeto. Un cierto número de frases hoy escritas fijan la mirada del observador sobre ese objeto singular que es el lenguaje literario, cuyas significaciones se encuentran de pronto multiplicadas indefinidamente. Lo insólito de la designación reenvía al signo más que al significado.

Un simple ejemplo lo hará más comprensible: el comienzo de *El problema* (*Le chiendent*), de Queneau: "La silueta de un hombre se perfiló, simultáneamente a otras miles". Un novelista realista hubiese escrito "Jules se acercó. Lo rodeaba una multitud". Pero al escribir de esa forma, el novelista realista solamente habría marcado que confundía lo concreto de las cosas con lo concreto literario, y que creía poder anular lo segundo en beneficio de lo primero. Habría pretendido construir una frase totalmente transparente hacia aquello que designaba. Así es la literatura según Sartre, y el lenguaje transitivo. En literatura, la menor combinación de palabras segrega propiedades perfectamente intransitivas. El recurso a lo abstracto en Queneau significa solamente la elección de un sistema de concretización a la vez muy antiguo y nuevo: la literatura en sí misma.

No quiero decir que esto es un descubrimiento absoluto. Queneau sabe mejor que nadie que la literatura ha existido antes que nosotros. Encontramos por ejemplo en la obra de Dumas *Ange Pitou* una descripción de una disputa. Ange Pitou se pelea con el seminarista que lo educó, si mi recuerdo es exacto, y con el cual acaba de reencontrarse. El seminarista le da un puñetazo que, escribe Dumas, "Ange Pitou detuvo directamente con su ojo". Todo acá es concreto en los términos, pero la organización de esos términos es absurda. Es una organización que no nos reenvía al mundo, sino a lo literario. Aunque la literatura, por supuesto, siempre es el mundo.

Fue precisamente porque tenía ese profundo sentimiento de no ser un comienzo absoluto, sino al contrario, de ser parte de una historia, que el Oulipo consagró buena parte de sus trabajos a recopilar textos de una antología de la literatura experimental. Porque

no hubo solo esas iluminaciones ingenuas y azarosas del tipo de las de Alejandro Dumas; otros escritores intentaron sistemáticamente transformar las restricciones de las reglas literarias en fuentes de inspiración. La famosa "*Je rime à dait*"[3] de Hugo es un ejemplo, si no de la capacidad del más grande poeta francés, al menos de las virtudes energéticas de la rima.

La experimentación se encontraba así reintroducida en el Oulipo, no solamente en cuanto al establecimiento de un árbol genealógico de la historia de sus orígenes, sino sobre todo en la proyección de una dirección que imprimirle a nuestras búsquedas. Porque la mayoría de las experiencias que uno puede hacer sobre el lenguaje demuestran que el campo de los significados desborda largamente las intenciones de cualquier autor. Hoy es un lugar común que un autor no comprenda sino muy poco los sentidos que su obra produce. No hay un solo escritor tan provinciano como para señalar: "Lo que quise decir es...". El escritor que hoy es interrogado responde "Lo que yo quise hacer es...", seguido de la descripción de una maquinaria cuyo rendimiento queda a discreción de quienes la utilizan. Todo texto literario es literario por contener una cantidad indefinida de significados potenciales.

Hacemos referencia a los objetos de la literatura, y desde este punto de vista toda la literatura es potencial. Pero como la identificación de la literatura con la potencialidad implica el riesgo de disolver al Oulipo en la totalidad del lenguaje, ha sido necesario que encontráramos una potencialidad bien específica para dedicar a ella nuestros esfuerzos. Esa potencialidad específica no es la de la literatura ya hecha, sino la de la literatura por hacerse.

No fue fácil llegar a esto. Fue incluso dramático. Al comienzo elaboramos una definición tan vasta como la siguiente: *Oulipo:*

3. En su poema "Booz endormi", al necesitar una rima en *-dait* ("de"), Victor Hugo inventó una ciudad, Jerimadeth, que literalmente significa "rimo en de". [N. del T.]

organización que se propone examinar en qué y de qué manera, a partir de una teoría científica que eventualmente incluya al lenguaje (y por ende a la antropología), es posible introducir un placer estético (afectividad y fantasía). Jamás sabremos quién fue el que propuso esta definición, porque en las actas de la reunión del 5 de abril de 1961 el secretario general la atribuyó a todos los asistentes en conjunto.

Las cosas no podían sino empeorar. Y el mismo día, después de haber redactado la definición anterior, los oulipianos agregaron otra, "irónica", que los implicaba: *Oulipianos: ratas que construyen un laberinto del cual se proponen salir.*

Fue el 20 de abril cuando estalló el drama. La referencia a la afectividad desencadenó la tormenta que un mes antes había empezado a preparar Jacques Bens. Reclamando un *método*, que fuera científico, el secretario provisorio pretendía que no podía partirse sino de hechos reales, de textos existentes. A Albert-Marie Schmidt, que se preocupaba pensando que los tratamientos que daríamos a esos textos, actualizando sus potencialidades, los destruirían en tanto tales, transformándolos en realidades, Arnaud respondía que era necesario partir de lo concreto, del material. La actividad del Oulipo aplica a estos materiales tratamientos sistemáticos y previsibles. He aquí el método experimental. A esto Queneau señalaba: *nuestro método podría aplicarse a hechos inexistentes.* Jean Lescure encontraba que precisamente la mayor potencialidad era la potencialidad de lo inexistente. Bens puntualizó con un tono agresivo: *método poético, no científico.* Queneau: *Históricamente, puede considerarse que, el día en que los Carolingios empezaron a contar con los dedos 6, 8 ó 12 para hacer sus versos, llevaron a cabo un trabajo oulipiano. Lo potencial es aquello que todavía no existe.* Con la peor mala fe del mundo, Jacques Bens afirmó entonces que lo que él quería decir era: *Para llegar al potencial (futuro), es necesario partir de lo que existe (presente).* Como era él quien anotaba las minutas de las reuniones, no resumió su alocución, y se quedó con la última palabra.

Fue la noche del 28 de agosto de 1961, en los jardines de François Le Lionnais y en presencia de Lady Godiva, que los oulipianos estuvieron cerca de comprender lo que intentaban hacer desde hacía tanto tiempo. Le Lionnais se expresó en los términos siguientes: *Es posible componer textos que tendrán cualidades poéticas, surrealistas, fantásticas o de otro tipo, sin que haya cualidades potenciales. Ahora bien, es precisamente esta última característica la que resulta esencial para nuestro trabajo. Es la única que debe guiarnos. El objetivo de la literatura potencial es el de proveer a los escritores del futuro técnicas nuevas que puedan fomentar la inspiración de su creatividad. De ahí la necesidad de una cierta libertad. Hace nueve o diez siglos, cuando un escritor potencial propuso la forma soneto, dejó, a través de ciertos procedimientos mecánicos, la posibilidad de una elección.*

Así, continuó Le Lionnais, hay dos Lipos: *una analítica y la otra sintética. La Lipo analítica busca posibilidades que se encuentran en determinados autores, por más que ellos no hayan pensado en ellas. La Lipo sintética constituye la gran misión del Oulipo, y trata de abrir posibilidades nuevas, desconocidas por los autores antiguos.*

Esta definición permanece como la regla del Oulipo. En su entrevista con Charbonnier, Queneau la retoma casi palabra por palabra: *La palabra "potencial" tiene que ver con la naturaleza misma de la literatura, lo que significa que en el fondo se trata menos de literatura propiamente dicha que de aportar formas de utilización que uno puede hacer de la literatura. Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas, de estructuras nuevas que puedan ser utilizadas por los escritores como les parezca.*

Dijo Le Lionnais recientemente: *El Oulipo tiene por objetivo descubrir estructuras nuevas y brindar de cada estructura una pequeña cantidad de ejemplos.*

Como se ve, las reglas del soneto, que son la cereza del postre del Oulipo, constituyen el ejemplo perfecto de nuestras preocupaciones. Pero en todo esto hay una forma bastante novedosa de considerar a la literatura, y no es por azar, y sin malos sentimientos

en relación con el mundo antiguo, que Queneau escribió que nos proponemos *determinar todo un arsenal en el cual el poeta irá a elegir, a partir del momento en que tenga ganas de ir más allá de eso que se llama inspiración.*

La historia sabrá que el Oulipo libera al hombre de las enfermedades infantiles del literato, y le da la libertad verdadera, que consiste, ejerciendo su "gusto apasionado por las dificultades",[4] en encontrar en el mundo el trampolín para su acción.

***

Alcanzado este punto de conciencia de su misión, el Oulipo se comprometió alegremente con los siglos que lo esperaban. Apenas entrado en el quinto siglo de su historia, había mezclado tan bien su savia con las naturalezas diversas de sus miembros que los oulipianos hacían Lipo sin saberlo. Los ejercicios ilustraban estas naturalezas. Eran las bolas de nieve, los poemas isosintácticos, isovocálicos o isoconsonánticos, las anterrimas, los lipogramas, etc... y las numerosas propuestas de permutaciones para una literatura combinatoria.

Los duelos ensombrecieron nuestra historia. El muy querido, muy culto y muy fraternal Albert-Marie Schmidt primero, cuya desaparición nos privó de lo esencial de nuestro saber, y nos escamoteó obras muy placenteras. Marcel Duchamp, desde una de las Américas, se interesó en el Oulipo. El Oulipo se sintió honrado de contarlo entre sus miembros corresponsales. Murió oulipiano.

Otro nuevos nacieron:[5] Georges Perec, Jacques Roubaud, Luc Étienne, Marcel Bénabou, Paul Fournel. Hemos visto obras con

4. Baudelaire, por supuesto.

5. Recordemos los nombres de los más antiguos: Noël Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Paul Braffort, Jacques Duchateau, François Le Lionnais, Jean Lescure, Raymond Queneau, Jean Queval. Corresponsales extranjeros: André Blavier, Ross Chambers y Stanley Chapman.

marcas evidentes de nuestras reflexiones. De Perec, justamente, *La disparition*. En E. Roubaud inventa restricciones que no hemos terminado de dilucidar. El *Zinga 8* de Jacques Duchateau ha sorprendido e incluso incomodado. *Un conte à outre façon* [Cuento a tu manera], de Raymond Queneau, historia "programada". *Le petit mexicain poétique n°00*, modestos ejercicios para uso de los principiantes.

Aunque el objetivo del Oulipo no es producir obras, no está de más mostrar que la obra de los mejores autores puede encontrar en el Oulipo una nueva energía, y nos reconforta reconocer en *El vuelo de Icaro* que Raymond Queneau ha hecho progresos importantes.

Habiendo sido cada uno de nuestros centenarios marcado por un congreso, estamos muy satisfechos de encontrarnos en plena juventud.

EL COLEGIO DE 'PATAFÍSICA Y EL OULIPO*

Presentación de trabajos de la Sub Comisión en el Dossier 17 del Colegio de 'Patafísica

Fausto, molesto con su antitético famulus,[1] presta un oído irritado pero posiblemente complaciente a los lugares comunes de este representante de la cultura:

die Kunst ist lang! Und kurz ist unser Leben[2]

le repite esta "parte negativa" oportunamente tan bienvenida. Los investigadores que se han reunido bajo la triple invocación de la Literatura Potencial, de la 'Patafísica y de la Ethernidad, no comparten ese pesimismo humanista. En conformidad con las célebres directivas de Su Magnificencia: "La 'Patafísica, toda la 'Patafísica estima que el Arte no es lo suficientemente largo para la más corta de las existencias. Los *Cien mil millones de poemas* se lo han hecho comprender a los Patafísicos y a muchos otros".

* Publicado en *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

1. "Sirviente", en latín. [N. del T.]

2. "El arte es largo, y la vida corta". [N. del T.]

Que la "expresión" encierra otra cosa que a sí misma es algo que se sabe desde que existe el lenguaje, cuando se disfruta al decir esos "no" que significan "sí" y "sí" crueles que rechazan más duramente que los "no". El Verbo es íntimamente potencial (y por ende ontogénicamente paraísico o generador de Soluciones Imaginarias): en esto, es Dios. Pero el tiempo de las adoraciones ha pasado, ha llegado el de la ciencia y sus ambiciones en expansión. La divina potencialidad del Verbo, a excepción de algunas fulguraciones notables, permanece, aunque siempre lista a brotar, latente e implícita. De lo que se trata, y es lo que ha significado la creación del Oulipo, es de pasar a lo explícito y de poner en obra esos poderes. Así, a los tiempos de CREACIONES CREADAS, que fueron los de las obras literarias que conocemos, debería sucederlos la era de las CREACIONES CREADORAS, susceptibles de desarrollarse a partir de ellas mismas y más allá de ellas mismas, de una manera a la vez previsible e inagotablemente imprevista.

Las que designamos como obras maestras del pasado no dejan de darnos una idea de este proceso grandioso. ¿Su densidad no oculta (por un privilegio interno) una indefinida posibilidad de interpretaciones, muchas veces muy divergentes, cuyas contradicciones acumuladas durante siglos suscitan nuestra perplejidad? Cada generación las renueva y en ellas observa sus estados del alma. ¿Qué no se ha encontrado, qué no se encontrará "en" Virgilio, "en" Rabelais?

Sin embargo (por irónica que resulte esta constatación) no alcanza con crear "obras maestras" para hacer Literatura Potencial. La ambición del Oulipo es a la vez más modesta y más pretenciosa. Se sitúa en el agenciamiento de los medios más que en la intuición de los fines. Pretende inventariar (o inventar) los procedimientos por los cuales la expresión deviene capaz de transmutarse por su sola factura verbal en otras expresiones más o menos numerosas. Se trata de provocar deliberadamente eso que las obras maestras han producido secundariamente o como por añadidura, y sobre todo de hacer aparecer en el tratamiento mismo de las palabras y de las frases lo que la misteriosa alquimia de las obras maestras

genera en las esferas superiores del sentido y de la fascinación estética. Se entiende fácilmente que la Literatura Potencial no es una receta para "hacer obras maestras": apunta a algo infinitamente menos elevado, su esfuerzo es el de encontrar la misma facultad generadora de aquella, pero en el orden mucho más elemental y más científico de las estructuras del lenguaje. Cuando esta literatura haya tomado conciencia y consistencia, cuando haya generado obras, entonces se podrá, si a alguien le interesan los galardones, distinguir las obras interesantes de las que no lo son o, como dicen los no patafísicos, las obras maestras de los borradores.

Por el momento, no estamos más que en el crepúsculo de la aurora. En este primer Dossier se verá que para abrir los ojos de sus Miembros todavía poco aptos para soportar el sol potencial, oscuros ciudadanos Contrarios al Verbo obvio, el Oulipo se ha dedicado a descubrir los reflejos fosforescentes que se filtran en las sombras: sea como especies de algunas de las tentativas más o menos potenciales conscientemente emprendidas en el pasado, sea sobre todo en la manipulación de materiales involuntariamente propuestos por los antiguos autores de trabajos potenciales. Esta exploración, en sí misma, es infinita, y nuestra primera y modesta recolección no brinda una idea de las inmensidades de lo que se podrá explorar, cuando, por ejemplo, gracias a las calculadoras, se extraiga todo un vocabulario determinado e incluso las estructuras sintácticas de la obra de Corneille o de Eugène Sue para escribir obras originales en "corneilliano" o en "sueiano", y luego crear diversos "corneill-sueiano", etc. –o incluso, como ya han insinuado tímidamente algunos lingüistas, cuando estas calculadoras sirvan para identificar las constantes de un escritor en toda suerte de dominio, y hacer un mapa de sus virtualidades... (retomamos acá la definición de la 'Patafísica de Jarry). En un orden más abstracto, ¿no nos veremos tentados por una Topología de los Lugares Comunes, de la cual llegaríamos a extraer los lugares comunes de las estructuras de los lugares comunes –y de nuevo una topología de estos lugares, al cuadrado, y así de nuevo, hasta que, en un análisis riguroso

de este *regressus* mismo, alcanzaremos un absoluto, el Absoluto del que, según Jarry, "los clichés son la armadura"?

Pero esa no es más que la mitad del programa, y la menos fecunda. Una vez abierto a estas indagaciones y sensibilizado a esta comprensión en *n* grado, el escritor potencial-potente (¡no nos atrevemos a señalar a los actuales Miembros de la Sub Comisión del Oulipo!) tendrá la posibilidad de tocar por cuenta propia sobre este órgano de varios teclados, de combinaciones de registros matemáticamente laberínticos, con mixturas que desarrollan armónicos indefinidamente cambiantes y sutiles. ¿Y qué música? No tenemos idea. ¿Creemos en ella? El único ejemplo que podemos adelantar para evocar de lejos los espejismos futuros no figura en esta entrega: son los *Cien mil millones de poemas*, de Queneau. Dan la impresión, ¡y bajo nuestra pluma no es algo peyorativo!, de ser una mistificación. Y, profetas incrédulos como Swift, concebimos patafísicamente este porvenir.

¿Es que hay otra forma de concebir el porvenir (así uno se considere serio en el sentido profano o en el patafísico) que no sea como un manojo de Soluciones Imaginarias, es decir de potencialidades?

PARA UN ANÁLISIS POTENCIAL DE LA LITERATURA COMBINATORIA*

Claude Berge

Cuando a la edad de veinte años Leibniz publicó su *Dissertatio de Arte Combinatoria*,[1] pretendía haber encontrado una nueva rama de las matemáticas, con ramificaciones en la lógica, la historia, la moral, la metafísica. Trataba de todo tipo de combinaciones: silogismos, formas jurídicas, colores, sonidos, y enunciaba combinaciones de 2 por 2, de 3 por 3, etc. que escribía: "com2inación", "com3inación", etc.

En el campo de las artes plásticas, la idea no era completamente novedosa, porque algunos años antes Brueghel el Viejo numeraba los colores de sus personajes para enseguida jugarlos a los dados;

* Publicado en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973.

1. *Dissertatio de Arte Combinatoria*, edición de J.-E. Erdmann (1666). Es sorprendente constatar que esta obra extraña, escrita en latín, no ha sido traducida jamás. Debemos a la amabilidad de Y. Belaval algunas referencias que nos han sido preciosas en el inventario de la literatura combinatoria. Citamos igualmente a otro matemático célebre, Léonard Euler, quien sugirió los principios para un arte combinatorio en sus *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie*, edición de Steidel (1770-1774).

en el campo de la música comenzaban a entreverse nuevas posibilidades, que iban a inspirar a Mozart en su "Jeu Musical", suerte de fichero que permitía a cualquier persona la composición aleatoria de valses, rondós y minuets. Pero ¿qué pasó con la literatura?

Hubo que esperar hasta 1961 para que fuese utilizada la denominación *Literatura combinatoria*, sin duda por primera vez, por François Le Lionnais, en el postfacio a los *Cien mil millones de poemas*, de Raymond Queneau. "Literatura" sabemos de qué se trata, pero ¿"combinatoria"? Los fabricantes de diccionarios y enciclopedias manifiestan una cobardía extrema cuando se trata de darle una definición; no sabríamos cómo reprocharles la imprecisión, ya que los matemáticos clásicos, si "sienten" que los problemas son de naturaleza combinatoria, se muestran poco dispuestos a estudiar sistemática e independientemente métodos para resolverlos.

Para intentar dar con una definición más precisa, nos apoyaremos en el concepto de *configuración*; uno busca una configuración cada vez que dispone de un número finito de objetos, y pretende disponerlos de manera tal de respetar ciertas consignas establecidas de antemano; los cuadros latinos, las geometrías finitas, son configuraciones, pero también el orden de los paquetes de diferente tamaño que hay en un armario demasiado pequeño, o una disposición de palabras y de frases dadas (a condición de que las restricciones establecidas sean lo suficientemente "astutas" como para que el problema sea verdadero).[2] Igual que la Aritmética estudia los números enteros (y las operaciones clásicas), que el Álgebra estudia las operaciones en general, que el Análisis estudia las funciones, que la Geometría estudia las

2. Podría matematizarse el concepto de configuración definiéndolo como la "aplicación de un conjunto de objetos en un ensamblaje abstracto finito provisto de una estructura conocida"; por ejemplo, una permutación de *n* objetos es una "aplicación biyectiva del conjunto de objetos en el conjunto ordenado 1,2... *n*". De cualquier forma, uno no se interesa más que en aplicaciones que satisfacen ciertas restricciones, y la naturaleza de esas restricciones es demasiado variada para hacer de esta definición la base de una teoría general.

formas rígidas y la Topología las que no lo son, la Combinatoria estudia las configuraciones. Quiere demostrar la existencia de configuraciones de un tipo determinado. Y si esta existencia no plantea ninguna duda, se dedica a enumerarlas (igualdades y desigualdades del nombrar) y a listarlas, o a extraer un "optimal" (problema de optimización).

A nadie sorprenderá que un estudio sistemático de estas cuestiones haya derivado en una gran cantidad de conceptos matemáticos nuevos, fácilmente desplazables al campo del lenguaje, y que el prurito combinatorio haya causado estragos en el seno del Oulipo.

***

Aunque la primera obra literaria completa de naturaleza francamente combinatoria sean los *Cien mil millones de poemas*, aunque Raymond Queneau y François Le Lionnais sean los co-fundadores del Oulipo, no hay que pensar que la literatura combinatoria *es* el Oulipo.

Si uno divide las tendencias oulipianas con un escalpelo lo suficientemente acerado (fino), ve aparecer tres corrientes: la primera vocación es sin dudas "la búsqueda de estructuras nuevas, que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca". Eso significa que se pretende sustituir las *consignas* clásicas del tipo "soneto" por otras restricciones lingüísticas: alfabéticas (poemas sin *e* de Georges Perec), fonéticas (rimas heterosexuales de Noel Arnaud), sintácticas (novelas isosintácticas de Jean Queval), numéricas (sonetos irracionales de Jacques Bens), incluso semánticas.

La segunda vocación oulipiana, sin vinculaciones aparentes con la primera, consiste en la búsqueda de *métodos de transformaciones automáticas* de textos: por ejemplo, el método S+7 de J. Lescure.

Finalmente, la tercera vía, la que probablemente más nos interesa, es la *transposición*, en el campo de las palabras, de conceptos existentes en las diferentes ramas de las matemáticas:

Geometría (poemas tangentes entre sí, de Le Lionnais), Álgebra de Boole (intersección de dos novelas, de J. Duchateau), Álgebra matricial (multiplicación de textos, de R. Queneau), etc.

Es en esta última corriente que se sitúa la literatura combinatoria. Afilemos un poco más nuestro escalpelo entonces, y detallemos algunos de sus casos.

***

La forma más vasta, la edad de piedra de la literatura combinatoria, es necesario señalarlo, es la *poesía factorial*, en la cual algunos elementos del texto pueden ser permutados *de todas las maneras posibles*, a voluntad del lector, o al azar; el sentido cambia, pero la corrección sintáctica permanece.

Ya en el siglo XVII, Harsdoffer publicaba sus *Récréations* de
 dísticos factoriales, como:

Ehr, Kunst, Geld, Guth, Lob, Weib und *Kind*
Man hat, *sucht, fehlt*, hofft und verschwind'[3]

Las diez palabras en itálica pueden ser permutadas entre sí de todas las maneras posibles por los recitadores sin modificar nada del ritmo (son todas monosilábicas), de donde surgen 3.628.800 poemas diferentes y gramaticalmente correctos. Con *n* palabras a permutar, el número de posibilidades será "factorial *n*", es decir:

$n!=1 \times 2 \times \ldots \times n$

Este tipo de poesía era al parecer tan común en la época que se la llamaba "poesía proteica" (*Poetics Proteos*), a instancias de

3. "Honor, arte, dinero, mujer y niño/ el hombre los ha buscado, apreciado, esperado y perdido."

Giulio Cesare Scaligero, quien habría sido su creador. Leibniz, en su *Dissertatio*, cita numerosos ejemplos en latín monosilábico, debidos a Bernhardus Bauhusius, Thomas Lansius, Johan Philippus Ebelius, Johan Baptistus Ricciolus, etc.

Y como nada es inventado, hay que esperar hasta 1965 para que Saporta escriba y publique una novela "factorial" cuyas páginas, sueltas, pueden ser leídas sin que importe el orden, a voluntad del lector.

Finalmente, en 1967, el Oulipo señaló que no esperaba nada más del azar puro, desenfrenado, y Jacques Roubaud publicó su poemario ε (Gallimard, 1967), en el que sugiere la lectura de los 361 textos que lo componen en cuatro órdenes diferentes pero bien determinados.

***

Una forma más elaborada de poesía combinatoria: los poemas fibonaccianos. Se llama así a un texto que ha sido descompuesto en elementos (frases, versos, palabras), que se recitan utilizando solamente aquellos que no se encontraban yuxtapuestos en el texto original.

Esta forma de poesía se denomina fibonacciana pues con n elementos, el número de poemas que puede hacerse no es otro que el "número de Fibonacci"

$$F_n = 1 + \frac{n!}{1!\,(n-1)} + \frac{(n-1)!}{2!\,(n-3)!} + \frac{(n-2)!}{3!\,(n-5)!} + \frac{(n-3)!}{4!\,(n-7)!} + \cdots$$

Y aquí un ejemplo, cuyo origen es fácilmente reconocible:

Feu filant,
deja sommeillant,
bénissez votre

os
je prendrai
une vieille accroupie
vives les roses de la vie![4]

[Haciendo fuego
ya somnolienta
bendice tu
hueso
yo tomaré
una anciana arrodillada
vivan las rosas de la vida!]

Lamentablemente, es difícil inventar textos que se presten a estas manipulaciones o reglas de salto que les permitan conservar su calidad literaria.

***

En los *Cien mil millones de poemas*, Raymond Queneau escribe diez sonetos, de catorce versos cada uno, de forma que el lector pueda, a voluntad, reemplazar cada verso por uno de los otros nueve equivalentes. Así, puede componer él mismo 10^{14}, o sea 100.000.000.000.000 de poemas diferentes que respetan todas las reglas del soneto. Esta forma de poesía podría llamarse "exponencial", pues el número de poemas de *n* versos que se puede obtener con el método Queneau queda establecido por la función exponencial 10^n. Sin embargo, también puede considerarse a cada uno de los cien mil millones de poemas como un camino. Desde

4. Berge aplica la restricción fibonacciana a un soneto de Pierre de Ronsard, "*Quand vous serez bien vieille*" [Cuando seas bien vieja]. [N. del T.]

este punto de vista, hay que resaltar que el lector avanza *sin circuitos*: es decir que no puede encontrarse jamás dos veces con un mismo verso.

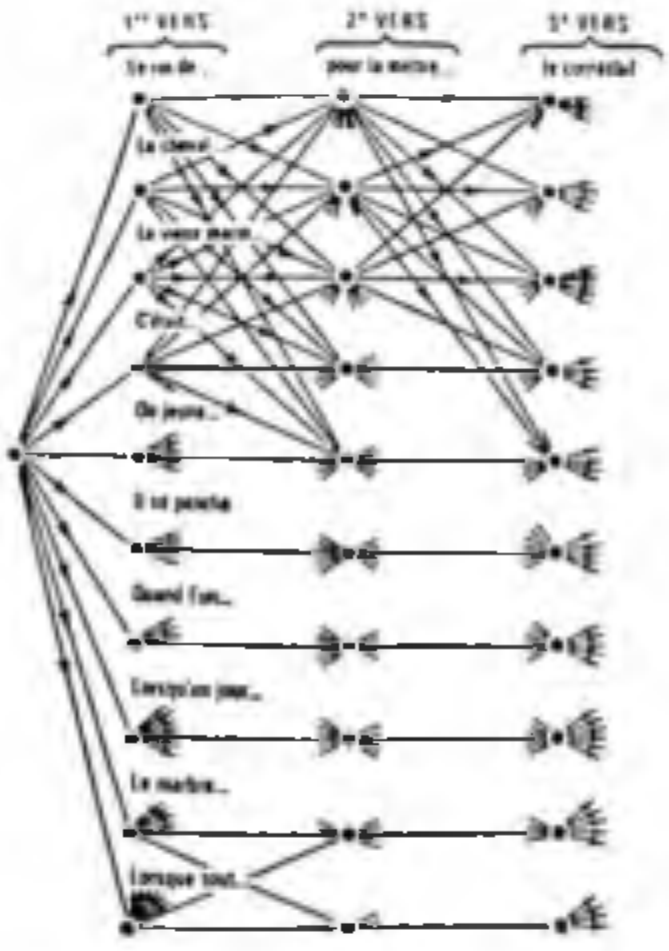


FIGURA 1
Principios del gráfico de posibilidades
de *Cien mil millones de poemas* de Raymond Queneau

Por esta razón, en 1966 hemos propuesto la forma dual, la antípoda, es decir, los poemas sobre gráficos *sin cocircuitos*. Sin pretender definir acá qué es un cocircuito, diremos que son gráficos que se caracterizan por el hecho de que partiendo de un punto cualquiera, se puede siempre terminar en un punto decidido por anticipado.

Consideremos el ejemplo simplificado de la figura 2.

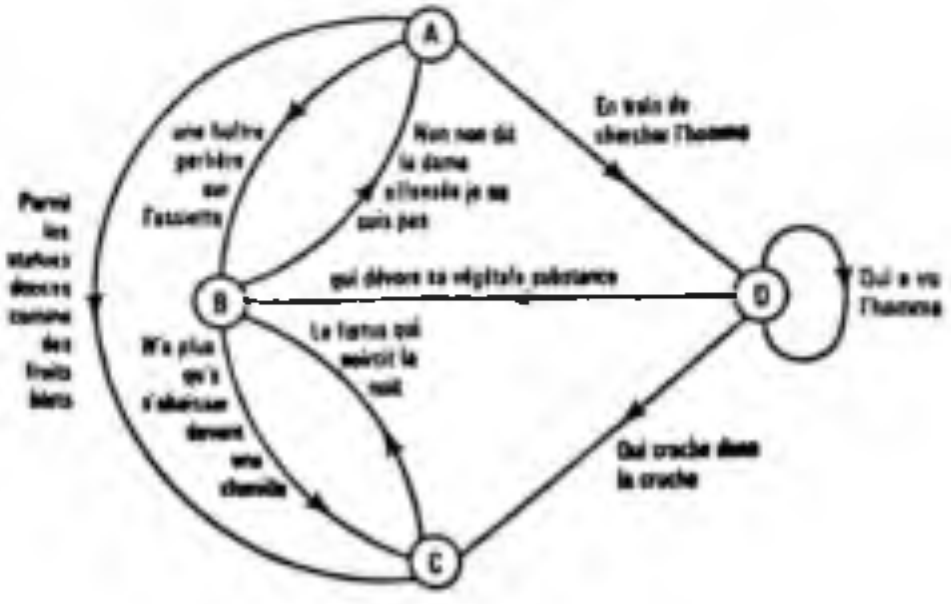


FIGURA 2
Los versos correspondientes a los arcos que llegan a un mismo punto (o que parten de un mismo punto) han sido seleccionados en razón de una consigna bien precisa; por ejemplo, los que llegan al punto D contienen todos la palabra "hombre", mientras que todos los que parten del punto D respetan la misma estructura gramatical. Delante de esta figura, el lector puede establecer un punto de partida y un punto de llegada, y buscar "el camino más corto". Puede también formar "poemas hamiltonianos", que corresponden a un camino que pasa una vez y solamente una vez por cada uno de los puntos. También puede formar poemas casi eulerianos, en los cuales no se puede pasar dos veces por el mismo arco, maximizando el número de arcos utilizados. Conceptos fundamentales, puramente matemáticos, de la Teoría de los Grafos, ofrecen una gran cantidad de consignas... ¡y la cantidad de textos que pueden formarse a partir de una misma figura es infinita!

Otras formas de recorrido fueron propuestas por Paul Braffort y François Le Lionnais en la 79ª reunión del Oulipo. Además es necesario asociar a estas propuestas "Un conte à votre façon" (Cuento

a tu manera), de Raymond Queneau. El texto, presentado en la 83ª reunión de trabajo del Oulipo, se inspira en las instrucciones para ordenadores, ofreciendo al lector en cada momento dos continuaciones posibles, según las aventuras le convenzan o no. Presentado como gráfico bifurcante (figura 3), se ve aparecer una imbricación de circuitos convergentes, etc., de los cuales uno podría analizar sus propiedades en términos de la Teoría de los Grafos.

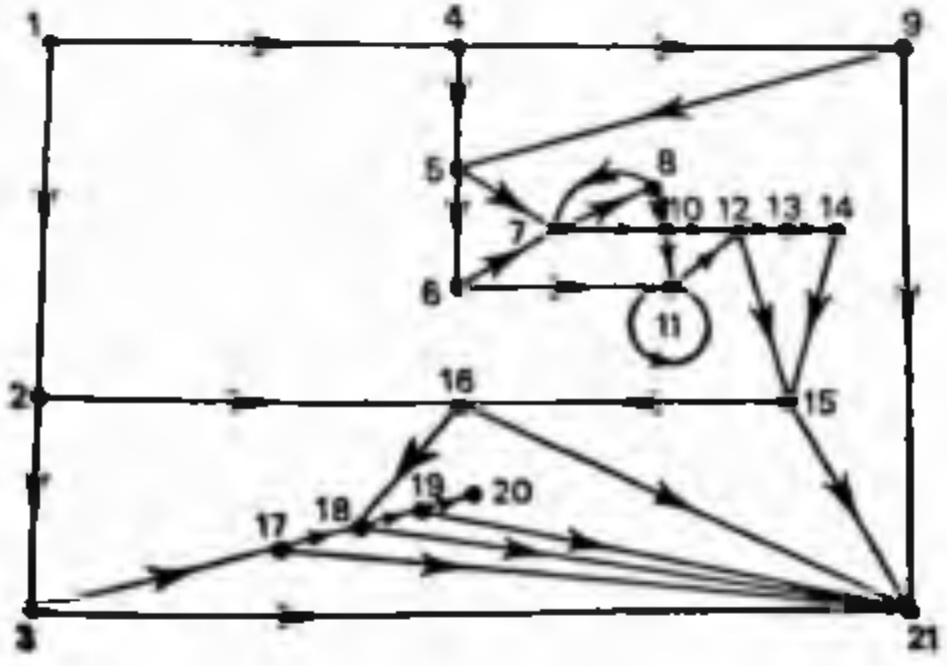


FIGURA 3
Gráfico bifurcante que representa la estructura de "Un conte à votre façon" (Cuento a tu manera), de Raymond Queneau (publicado en *Lettres Nouvelles*, julio-septiembre de 1967). La representación es del mismo Queneau.

Finalmente, señalemos que en sus *Drailles* (Gallimard, 1968), Jean Lescure se mueve agradablemente por un gráfico de orden 4:

Feuille de rose porte d'ombre
Ombre de feuille porte rosa

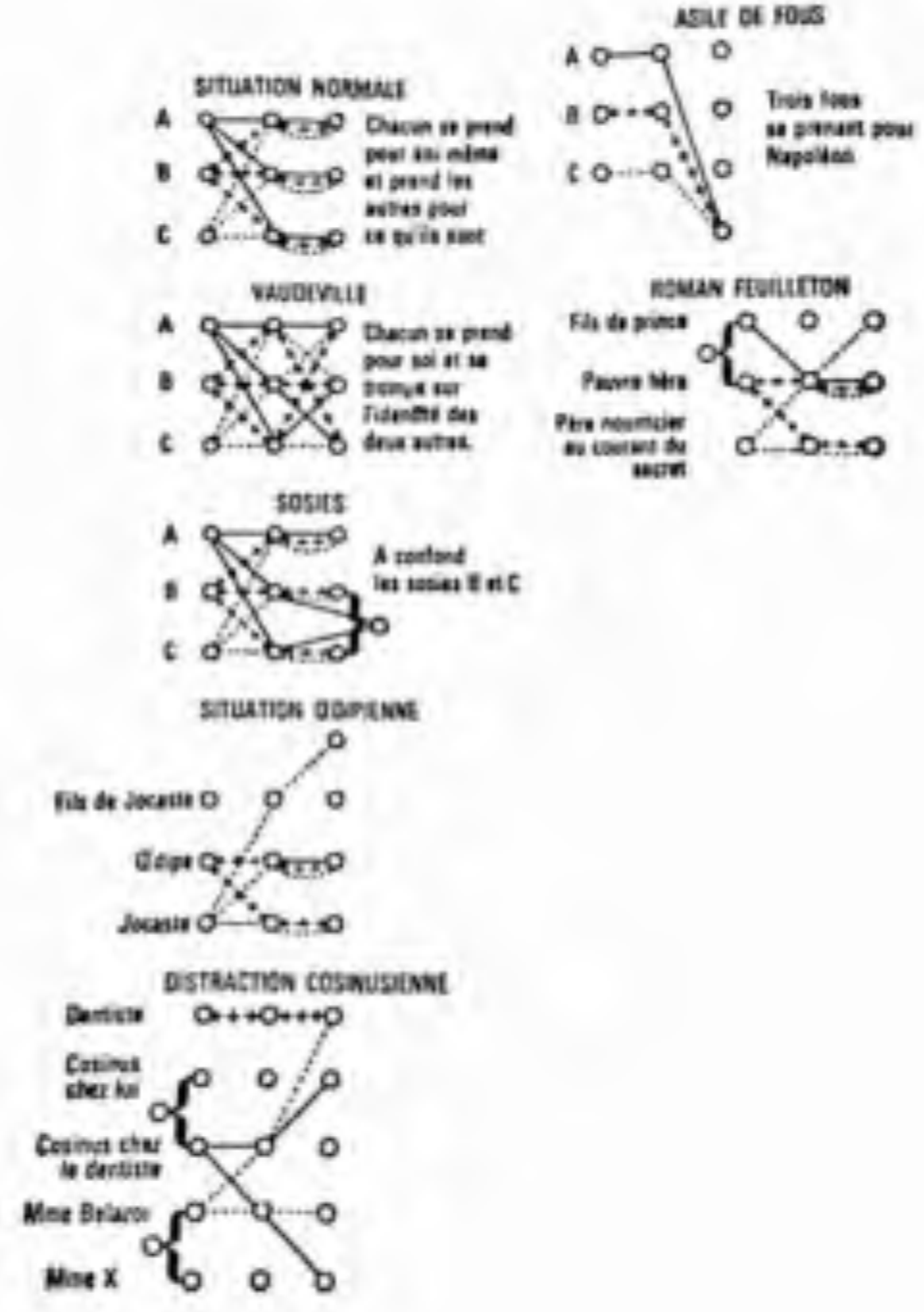


FIGURA 4
Gráficos de la Relación ternaria: X toma a Y por Z. Exposición de Raymond Queneau en la sesión del Oulipo del 26 de diciembre de 1965.

Feuille, porte l'ombre d'une rose
Feuille rose à l'ombre d'une porte
Toute rose ombre une porte de feuille

[Hoja de rosa porta sombra
Sombra de hoja porta rosa
Hoja, porta la sombra de una rosa
Hoja rosa a la sombra de una puerta
Toda rosa sombrea una puerta de hoja]

***

Otra forma de literatura que puede prestarse a esquemas ricos en propiedades combinatorias es la que se conoce como *relato en cajas*. Desde la célebre novela de Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, y después sobre todo de las novelas de Eugène Sue, algunos escritores han hecho intervenir personajes que cuentan aventuras en las que intervienen otros héroes conversadores, que cuentan otras aventuras, lo que conduce a toda una serie de relatos enmarcados unos dentro de los otros. En uno de sus poemas, Raymond Roussel llega al punto de abrir seis paréntesis consecutivos al interior del primero.

Para describir o enumerar las acumulaciones de paréntesis en una mónada, el lógico polaco Lukasiewicz estableció las bases de una teoría matemática; es a esta teoría que nos referimos en la figura 6, en la que representamos con una arborescencia bifurcante la estructura del canto I de las *Impresiones de África*, de Raymond Roussel. Remarcamos que la arborescencia de la figura 6 es mucho menos compleja que la que encontramos en la figura 7, por ejemplo, lo que parece indicar la apertura de una nueva dirección en las investigaciones del Oulipo.

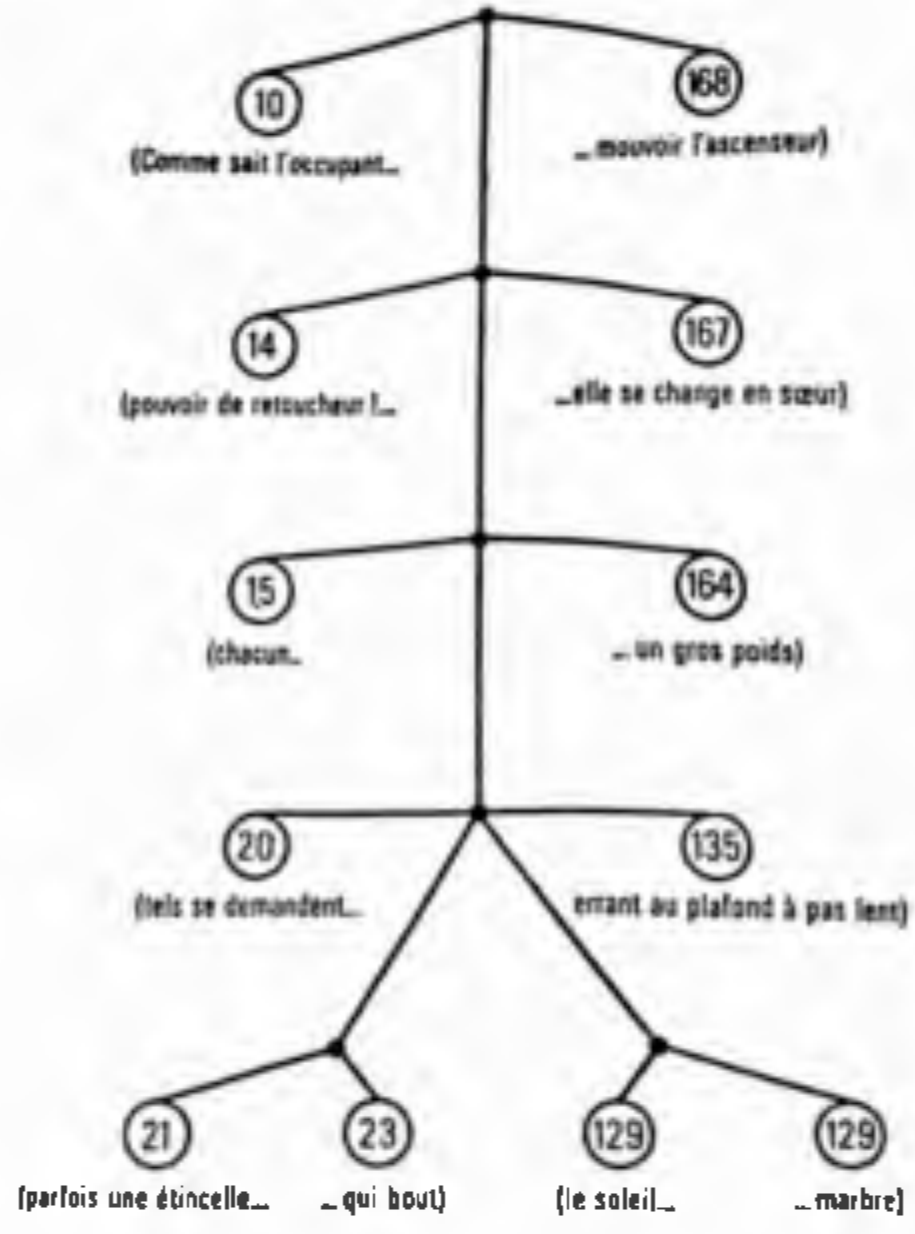


FIGURA 5
Árbol que representa el encastrado de los paréntesis en las *Impresiones de África*, de Raymond Roussel, canto I (las cifras en círculos representan el número de orden del verso en que se abre o se cierra paréntesis).

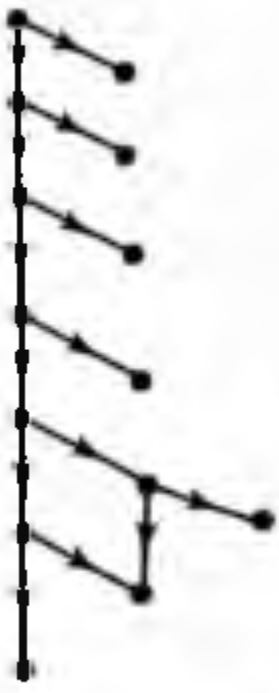


FIGURA 6
Representación, por una arborescencia bifurcante, del sistema de paréntesis precedente.

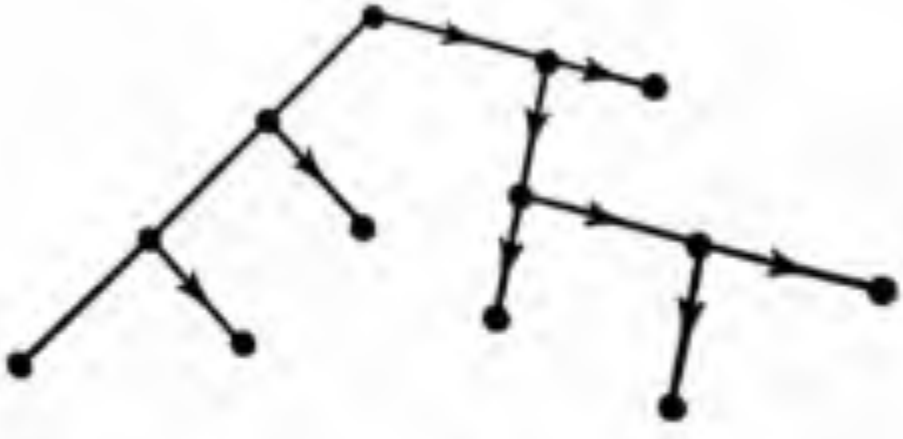


FIGURA 7
Representación, por una arborescencia bifurcante, de otro sistema de paréntesis.

No es posible cerrar este pequeño inventario sin mencionar la literatura bi-latina y los trabajos comenzados en el seno del Oulipo por quien esto escribe junto a Jacques Roubaud y Georges Perec. Desde Euler, la Combinatoria se ha interesado en los cuadros bi-latinos: un bi-cuadro latino de orden *n* es una tabla de doble entrada de *n* x *n* casos, completada con *n* letras diferentes y *n* cifras distintas, conteniendo cada casilla una letra y una cifra, cada letra solamente una vez en cada línea y en cada columna, cada cifra solamente una vez en cada línea y en cada columna.

Un bi-cuadro latino de orden 10 se reproduce en la figura 8; es un caso extremadamente raro, del cual en la actualidad se conocen solo dos ejemplos. La propuesta consiste en escribir 10 relatos (representados por las diez líneas de la tabla), donde figuren 10 personajes (representados por las 10 columnas); el atributo de cada personaje queda determinado por la letra de la casilla correspondiente, y su acción está determinada por la cifra de la casilla correspondiente.

Estos diez relatos contienen entonces todas las combinaciones posibles, de la manera más económica. Además, se presentan como la aplicación de un siglo de arduas investigaciones matemáticas, puesto que Euler conjeturó que un bi-cuadro latino de orden 10 no podía existir, y hubo que esperar hasta 1960 para que Bose, Parker y Shrikhande lo desmintieran.

Como se ve, el aporte de las combinaciones al campo de las palabras, de las rimas, de las metáforas, es más complejo de lo que parece; y estamos bien lejos de los anagramas de los retóricos y de los balbuceos de los poetas proteicos.

	M. Dumanoir	Paul	Mme Dumanoir	Le comte de Bellerval	Archimède	Le poisson rouge	La Destinée	Valérie	Don Diègue	M. Membre
Lettre n° 1	A_1	G_7	F_8	E_9	J_1	I_3	H_5	B_2	C_4	D_6
2	H_6	B_1	A_3	G_8	F_9	J_2	I_4	C_5	D_7	E_0
3	I_7	H_0	C_2	B_7	A_8	G_9	J_3	D_4	E_6	F_1
4	J_4	I_6	H_7	D_1	C_7	B_8	A_9	E_5	F_0	G_2
5	B_9	J_5	I_0	H_2	E_4	D_7	C_8	F_6	G_1	A_3
6	D_8	C_9	J_6	I_1	H_3	F_5	E_7	G_0	A_2	B_4
7	F_7	E_0	D_9	J_0	I_2	H_4	G_6	A_1	B_3	C_5
8	C_1	D_2	E_3	F_4	G_5	A_6	B_0	H_7	I_8	J_9
9	E_2	F_3	G_4	A_5	B_6	C_0	D_1	I_8	J_7	H_8
10	G_3	A_4	B_5	C_6	D_0	E_1	F_2	J_9	H_9	I_7

FIGURA 8

Ejemplo de bi-cuadro latino de orden 10; las letras representan un atributo característico: A=amante violento, B=comedor de pelusa, C=canalla, etc. Las cifras representan la acción dominante del personaje: 0=no hace nada, 1=roba y asesina, 2=se comporta de manera extraña e inexplicable.

ACTAS DE LA REUNIÓN DEL VIERNES 13 DE ENERO DE 1961*

Circular nº3

Asistieron a esta reunión: Srs. Queval, Queneau, Le Lionnais, Lescure, Latis, Chambers, Duchateau, Schmidt, Berge, Bens, Arnaud.

Presidente: Duchateau

Antes que nada, se lee la orden del día, que queda aprobada.

Raymond Queneau pide la palabra de inmediato para lamentar que se haya omitido señalar, en las actas de las dos reuniones anteriores:

1. Que el Olipo se fundó por iniciativa de François Le Lionnais;

2. Que el nombre *Ouvroir de Littérature Potentielle* fue propuesto por Albert-Marie Schmidt.

La asamblea considera las dos aclaraciones como perfectamente justas y reprende (ligeramente) al secretario de actas, que recibe la reprimenda en un estado de confusión creíble. Con esto queda salvada la omisión.

El Sr. Latis hace ver que la abreviatura Oulipo es preferible a Olipo. La sugerencia parece tener mucho sentido y se adopta la propuesta.

* Material cedido por los miembros del Oulipo para la presente edición.

Relaciones con el Colegio de 'Patafísica

Noel Arnaud señala que la vinculación del Oulipo con la Sub Comisión de las Epifanías podría provocar alguna molestia entre los miembros del Colegio. Le parece aconsejable que esta vinculación se dé en el marco de la Sub Comisión del Acrote. Se aprueba.

(Nota: por pedido de François Le Lionnais, se aclara que "*Acrote*" designa el objetivo ideal hacia el que deben tender los esfuerzos de todos los hombres.)

Boletín

Raymond Queneau pide la palabra para manifestarse contra el proyecto, que le parece prematuro. Se está de acuerdo de todas formas en que las circulares serán difundidas y podrán ir más allá de su rol de estrictas rendiciones de cuenta de las reuniones.

La duplicación de circulares plantea un problema que probablemente será resuelto gracias al aparato "Ormatic", con el cual Noel Arnaud podrá eventualmente ponernos en relación.

Trabajos en curso

Jean Lescure da lectura de, y suma a los archivos del Oulipo, un conjunto de textos destinados a la elaboración de una Historia de las Literaturas Experimentales. Se trata esencialmente de ejercicios de pronunciación bajo la forma de listas de palabras o de discursos coherentes construidos sobre vocablos que comparten los mismos sonidos.

El Sr. Latis propone sumar a los archivos fragmentos de la traducción de una gramática rusa, fragmentos que podríamos obtener con la amabilidad del Sr. Lucien Barnief.

En el mismo campo de ideas, Jean Queval propone textos de Smollet, escritor británico. Esto hace que varios asistentes propongan la colaboración de los Srs. Ross Chambers, Stanley Chapman y Simon Watson-Taylor para la Historia de las Literaturas Experimentales.

Albert-Marie Schmidt cita entonces a Morgenstern como ejemplo de un escritor intraducible. El Sr. Latis aconseja consultar al Sr. Bouché a propósito de Morgenstern.

Retomando una idea de Raymond Queneau sobre los textos leídos por Jean Lescure, François Le Lionnais propone corregir a los pretendidos grandes escritores de la literatura francesa. Al respecto, Raymond Queneau demuestra la "redundancia" de Mallarmé utilizando solo los finales de verso de sus *Sonetos*, finales de verso más claros y evocativos que los sonetos mismos.

Con una óptica un poco diferente, Jean Lescure hace referencia a los *Hymnes* tomados del *Breviaire Roman* de Jean Racine. Lee algunos ejemplos bastante convincentes, y después los agrega a los archivos del Oulipo. (Pediremos a Jean Lescure que nos permita presentarlos por medio de una breve nota explicativa que publicaremos como anexo de una próxima circular.)

Albert-Marie Schmidt se compromete a comentar, en una próxima sesión, textos de los Grandes Retóricos,[1] especialmente del Caballero de Piis. La exposición queda ya inscripta en la próxima orden del día.

Se produce una discusión entre Raymond Queneau y Jean Lescure a propósito de los caligramas. Lescure los considera relevantes para la literatura experimental, no así Queneau. La cuestión queda sin resolver.

Se adopta el orden alfabético "POURQI".[2] Su primera ejecución se aplica a la elección de Noël Arnaud como presidente de la próxima sesión.

El suplemento sobre el *Diario* de Jules Renard levanta algunas protestas. Raymond Queneau, naturalmente, está en contra:

1. "Grandes Retóricos" es una expresión inventada en el siglo XIX para designar peyorativamente a los poetas de fines del siglo XV; fascinados con las copias y los juegos de palabras, consideraban la rima como una rama de la retórica. [N. del T.]

2. Referencia a un orden alfabético de inspiración patafísica: P O U R Q I V T L C D M N Y A S G H E B X Z K W. [N. del T.]

–Es psicología –dice–, no literatura potencial.

–Perdón –responde Jean Lescure–: solo debatimos en el campo de la retórica.

–En ese caso, vayan a hacerse los Platón –retruca el contradictor.

Al final, solo se acepta la publicación del suplemento citado como ejemplo, a condición de que se conserven los nombres reales. Lescure solicita que futuros suplementos no sean excluidos *a priori*. Se le concede el pedido.

La exposición de Jacques Duchateau es postergada, a pedido suyo, para la próxima sesión, una vez revisada con ayuda de Claude Berge.

El Sr. Latis cuenta que el Sr. Lucien Barnier está preparando trabajos de cuadricromía experimental. A partir de la elección de un cuadro de Jean Dubuffet se propone hacer los "clichés" de impresión intercambiando los colores primarios. Los miembros del Oulipo declaran su elevado interés por la experiencia y desean que se les comuniquen los resultados.

Después de la exposición de Jacques Bens, Raymond Queneau cree necesario señalar que el secretario provisorio está afligido por el "complejo del Oulipo". El comentario concita la decidida aprobación de todos los asistentes (menos uno).

François Le Lionnais propone la utilización de personajes imaginarios. Por ejemplo: Q.B., personaje enigmático y rabelesiano de las *Franfreluches antidotées*[3] Luego de esta intervención, Q.B. es aceptado como miembro del Oulipo.

Claude Berge ofrece sus servicios para la elaboración de un código utilizable por todos los miembros del Oulipo. Posteriormente se redactará una comunicación con los resultados de estos trabajos.

Es tarde. Jean Lescure se levanta. En el momento en que va a empezar a irse, Raymond Queneau le pregunta qué ayuda espera obtener, para el Oulipo, de parte de los servicios de la R.T.F.[4]

3. Del capítulo II de *Gargantúa*.
4. Radio Televisión de Francia. [N. del T.]

Jean Lescure permanece evasivo.

Raymond Queneau insiste:

–Una emisión, ¿no?

A lo que Jean Lescure, soberbiamente, dice:

–El trabajo de investigación no desemboca en la difusión.

No obstante, parece que cuenta con de una máquina fotocopiadora, disponible para la duplicación de circulares. (Nota: hecha la verificación, la máquina demuestra no ser utilizable, en parte por la cantidad de las tiradas, en parte porque se la custodia con mucho celo.)

El Sr. Latis señala, para ocasiones futuras, que algunos miembros del Colegio trabajan en los medios y, llegado el momento, puede solicitárseles ayuda. Se toma buena nota de lo dicho.

***

La próxima sesión tendrá lugar el martes 14 de febrero, día venturoso porque coinciden Mardi Gras y San Valentín.

La sesión se hará bajo la presidencia de Noel Arnaud.

Las exposiciones actualmente previstas son:

–Albert-Marie Schmidt: sobre los Grandes Retóricos (y singularmente, sobre el Caballero de Piis);

–François Le Lionnais: sobre poemas en lengua ALGOL;

–Jacques Duchateau: establecimiento de una tabla psicologista.

Se solicita que las comunicaciones restantes sean transmitidas al secretario provisorio antes del 7 de febrero, para que la orden del día sea enviada a los miembros del Oulipo con un lapso razonable que permita la reflexión.

CUESTIONARIO DE 1970: ¿CÓMO DESPEJAR EL HORIZONTE?*

Ante la necesidad de tomar algunas decisiones sobre el futuro y el rumbo del grupo, François Le Lionnais envió a los oulipianos este cuestionario en febrero de 1970, y sus respuestas fueron editadas por Gwendoline Jan y Caroline Heudiard, bajo la supervisión de Anne Garréta, en 2003.

CUESTIONARIO[1]

1. ¿Desea que el Oulipo continúe con sus actividades?
2. Si sí, ¿por qué cree que se le hace esta pregunta?
3. ¿Considera que una renovación es posible?
4. ¿Tiene en mente llevar a cabo trabajos personales de tipo oulipiano?
5. ¿Tiene sugerencias sobre líneas de investigación a seguir o trabajos colectivos a realizar o a confiar a otros integrantes del Oulipo?
6. ¿Piensa que es necesario ampliar la incorporación de miembros?
7. Si sí, ¿tiene candidatos para proponer?
8. ¿Se debería, y sería posible, retomar la tradición de llevar actas de las sesiones?
9. La misma pregunta para los lugares, los días y las horas de reunión.
10. ¿Tiene algún otro comentario que hacer?

* Disponible en www.oulipo.net y publicado aquí por primera vez en español.

1. La gravedad de la situación exige de su parte una respuesta por escrito.

JEAN QUEVAL

1. Sí.
2. ...
3. Sí.
4. Sí.
5. Para hacer colectivamente, sí. Adjunto un proyecto (de novela colectiva). Original a R.Q. Segunda copia a Jacques Bens.
6. No.
7. ...
8. ?
9. ?
10.

RAYMOND QUENEAU

1. Sí.
2. Para que yo responda: sí.
3. También me lo pregunto.
4. Francamente: no.
5. No.
6. Con prudencia.
7. No.
8. "Se debería": no. "Sería posible": tengo mis dudas.
9. ...
10. ...

Nota

Queneau completaría luego la respuesta 10 con el siguiente texto: Comenzamos en un terreno virgen. Muchas cosas del campo común. Nuestra relación con otros: *Tel Quel, Change, Poétique.* ¿Cuál es la originalidad actual del Oulipo? Eso merece un Congreso.

PAUL BRAFFORT

1. ¡¡¡Sí!!!
2. Ausentismo agudo.

3. Es natural, ¡después de tantos siglos!
4. Sí:
En el campo crítico (la literatura no jordaniana).
En el campo de la creación (poesía, novela policial).
5. Proyecto Bens. Duchateu (*Le vase brisé*).
Proyecto espectáculo ex. Grenoble.
6. Con las mayores precauciones.
7. Jean Margat.
8. ¡¡Sí!!
9. ¿Tal vez un lugar de encuentro más central?
10. Viva el Oulipo.

JEAN LESCURE

1. Sí.
2. Para molestarme.
3. No, porque el Oulipo es la novedad absoluta.
4. ¡¡Eh!! Sí, por supuesto.
5. Es necesario que los otros trabajen más.
6. A lo mejor.
7. No, además de Queval.
8. Sí, trayendo a Bens a París.
9. Podríamos almorzar en un restaurante vegetariano.
10. Bueno, eh, por ejemplo, es necesario, eh…

ANDRÉ BLAVIER

1. ¿Por qué no? ¿Por qué no no?
2. …
1) Por el placer de plantear preguntas: a) estúpidas, b) gratuitas, c) cínicas e indignantes.
2) Porque el "se" no pertenece de manera unánime a algunos.
3) Porque todo debe concluir en apariencia.
3. Sí, de consumos.
4. Lamentablemente no, pero jamás fui de los centinelas más valientes.

5. La investigación de investigaciones (sustraer del omnipotencial el inventario de nuestras obligaciones) se convertirá en el Resto (casi todo), que tratará de desunir distinguiendo.
6. Incorporar implica una actividad cansadora: recibir es más reposado.
7. En función de b), que se postulen.
8. Sí.
9. Me concierne muy poco.
10. ...

FRANÇOIS LE LIONNAIS

1. Sí, y sobre todo si de las respuestas 3, 4, y 5 se desprenden perspectivas alentadoras.
2. *That is the question.*
3. Sin ninguna duda, midiendo algunos esfuerzos.
4. Sí, en una pequeña cantidad de nuevas direcciones. Sin contar un gran número de ideas (más o menos) vagas de las que evalúo mal sus posibilidades.
5. Todas mis ideas pertenecen a la comunidad oulipiana.
6. Sí, pero con la mayor prudencia, asegurándonos las capacidades creativas y el mantenimiento de la cohesión.
7. No en el momento en que respondo a este cuestionario. Pero todo puede llegar.
8. Si J.B. no existe más, es necesario reinventarlo.
9. Me remito a los sentimientos de los otros miembros (si de cualquier forma puede alcanzarse una intersección).
10. Podrían dedicarse una o varias reuniones a discutir los principios del Oulipo, especialmente: a) las nociones de estructura y *contrainte*, b) los campos y las fronteras de la semántica y de la sintaxis, c) los diversos puntos de los dos Manifiestos (de manera de determinar los más interesantes o los más prometedores), así como otros aspectos que han sido olvidados.

NOËL ARNAUD

1. Si el Oulipo no existiera, la nariz de Cleopatra permanecería fija sobre la línea azul de los Vosges, lo que provocaría una peligrosa deriva del casquete glaciar.
2. Una pregunta se formula para ser realizada. Pero la verdadera pregunta, que no se hace jamás, es la de saber dónde realizarla. ¿En la chimenea?
3. No, pero una reactivación es necesaria.
4. Sí.
5. Puede ser.
6. No, excepto para reemplazar a los miembros muertos, o a aquellos que están demasiado lejos para dedicar al Oulipo un mínimo de sustancia. Pero esta apreciación debe ser prudente pues un miembro enfermo durante dos años puede de pronto emerger con plena gloria oulipiana y lanzar sobre nuestros trabajos un lustre fulgurante.
7. No.
8. Sí. Tengo la impresión de que el abandono de las Actas es un poco el motivo del desinterés aludido. Las Actas eran estimulantes. Pero la pregunta que no se ha hecho es la principal: ¿cómo retomar esta tradición? El hombre que ha hecho de las Actas del Oulipo las más bellas del mundo, Jacques Bens, vive en el extranjero. El método de registro sobre banda magnética debe ser, por experiencia, excluido, si la transcripción la hace una persona no iniciada en nuestras sutilezas y que, en consecuencia, y con toda conciencia, cree necesario estenografiar, además de dactilografiar, todo lo que ha sido registrado. Pero podríamos preguntarnos si grabaciones integrales transmitidas a Jacques Bens no le permitirían hacer Actas como si hubiese asistido a las sesiones. En otro plano, tal vez le daría placer escucharnos. Finalmente, se constituirían los archivos sonoros del Oulipo, de los que Jacques Bens sería el guardián. Entre paréntesis, en lugar de gastar dinero en bromas, tonterías y otros chistes, François Le Lionnais habría hecho mejor en comprar un magnetófono

ultraperfeccionado con micrófonos incorporados en la boiserie, pequeños pescados, gato, bomba de agua, bitter San Pellegrino, etc.
9. Esta pregunta, mal redactada, es de orden estadístico y necesita un referéndum entre los miembros, admitiendo que las posturas de Raymond Queneau y François Le Lionnais sean preponderantes. Personalmente, me resulta lo mismo ir a un lugar o a otro. En lo de Le Lionnais es más divertido porque uno lo ve en su bata muaré o en chaleco a rayas.
10. Sí. Este: el comerciante de quesos de la calle Richelieu dejó de vender boulettes d'Avesnes.

JACQUES DUCHATEAU

1. Sí.
2. Ja, ja.
3. Sí.
4. Sí.
5. Ver el punto 10.
6. No.
7. No.
8. No, pero encontrar algo que mantenga un espacio.
9. No, pero evitar las reuniones de rutina.
10.
a) Preguntarse por qué el Dossier Cape cumple su tercer año. Rechazar el argumento de la falta de tiempo, porque así como le decía, de manera ejemplar, Jacques Bens, seguramente a Latis, en momentos del dossier 17: "Cuando uno tiene ganas, encuentra el tiempo".
b) Señalar que el Oulipo siempre tuvo una debilidad por los proyectos colectivos a largo plazo, proyectos que fueron objeto de ricas discusiones: viajar a Vervier, fiestas del milenio, etc.
c) Explorar el inconsciente del Oulipo: ¿las demoras del "dossier-Cape" no se explicarían por el hecho de que nos preguntamos qué íbamos a hacer después?
d) Constatar que el problema de la publicación o no publicación jamás tuvo solución.

e) Notar que el Oulipo siempre sintió desdén o repugnancia hacia las *Subsidia*.[2] ¿Por qué?
f) Subrayar que hubo muchos intentos de trabajo colectivos: C. Berge, Perec, Roubaud/Bens, Braffort, Duchateau, últimamente, incluso Le Lionnais...
Conclusión: Para sortear bien el viraje histórico que se le presenta, ¿no deberá el Oulipo comprometerse en la vía de los trabajos colectivos?

JACQUES BENS

1. Sí.
2. Porque supongo que todo el mundo, más tarde o más temprano, se la hace.
3. Toda renovación es siempre posible.
4. Todos mis trabajos, desde hace diez años, están impregnados, con más o menos éxito, de preocupaciones oulipianas.
5. Sí, pero todavía vagas, y probablemente de poco interés.
6. No.
7. No.
8. Creo que deberíamos, pero ni sé si podremos.
9. Esta pregunta ya no me concierne.
10. Tengo varios comentarios para hacer. Me pregunto si el cuestionamiento por la existencia del Oulipo no se debe al grave motivo de que hubiésemos traicionado nuestra misión. Durante mucho tiempo tomamos a la Pléiade como ejemplo al hacer referencia a su experiencia en los momentos difíciles. La Pléiade debe su merecido renombre no a los ejercicios mundanos de algunos bellos espíritus, sino a la considerable influencia que esos bellos espíritus y sus ejercicios han ejercido sobre toda una parte de la literatura francesa. Esta influencia no ha sido resultado del azar. Ha nacido del deseo de los mismos pléiadeurs de predicar

2. *Subsidia Pataphysica* es una publicación que funciona como órgano de difusión de la Patafísica. [N. de los E.]

con el ejemplo: han construido obras, buenas o malas, poco importa; han sido la prueba de que pueden nacer obras nuevas de preocupaciones nuevas.

El Oulipo sin dudas no se ha preocupado lo suficiente por el nacimiento de obras nuevas. Algunos de sus miembros estaban preocupados por este problema. Un punto de clivaje era inevitable. Sucedió. ¿No?

No creo que pueda encontrarse una solución en la incorporación de nuevos integrantes. Al contrario, porque ya tenemos problemas para contarnos con los dedos. Desearía incluso un vínculo más estrecho entre los miembros actuales.

Me ha parecido demasiado pronto que las reuniones del Oulipo no estaban adaptadas a las nuevas preocupaciones. Es evidente que una comida, o una picada, una reunión de dos horas, permite como mucho que intercambiemos los juegos rimados o cadáveres exquisitos de nuestros comienzos. Pero es necesario ir más allá. Justamente, hemos tenido dos o tres ocasiones parecidas: reuniones "seculares" o algunas reuniones "de fracciones" (¡no internacionales!), donde algunas cuestiones, bastante enriquecedores, se generaron.

La desaparición de las Actas, naturalmente, precipitó las cosas. Porque esos boletines aseguraban una cierta continuidad, obligaban al menos a unos y a otros a reflexionar sobre lo que se había dicho, sobre lo que se iba a decir. Era mejor que nada.

Soluciones casi no veo, para decir la verdad. O mejor, solo veo una, pero ¿quién querrá adoptarla?

Me parece indispensable organizar, cada año, un seminario de dos días, o dos veces por año si es posible. De dos días, porque una jornada, si tenemos en cuenta a los que llegan tarde, los problemas del aperitivo y las noticias que uno intercambia (la salud, los hijos, el trabajo), se termina justo en el momento en que empieza a ponerse interesante. Las reuniones mensuales, cualquiera pueda ser su interés, no pueden ir más allá de un intercambio amistoso, del calor de los reencuentros. Si se quiere trabajar, es necesario tomarse el tiempo. Si se me dice que reuniones

anuales, o bianuales, son demasiado complicadas, que no hay tiempo, que hay que hacer esto, o aquello, eso significará simplemente que el Oulipo ha muerto. Porque es pueril imaginarse que se va a sacar provecho del Oulipo sin darle algo a cambio.

Es con esta perspectiva que puede considerarse una renovación del Oulipo, solamente desde esta perspectiva. Porque no se obtienen resultados nuevos si no se modifican las condiciones de trabajo. Me ha sucedido de tener ideas que proponer, sugerencias que hacer. Pero es imposible, y casi absurdo, discutir en diez minutos, entre las frutas, el queso y el teléfono. No soy el único que se encuentra en esta situación: las sugerencias de Paul Braffort han chocado contra el mismo muro.

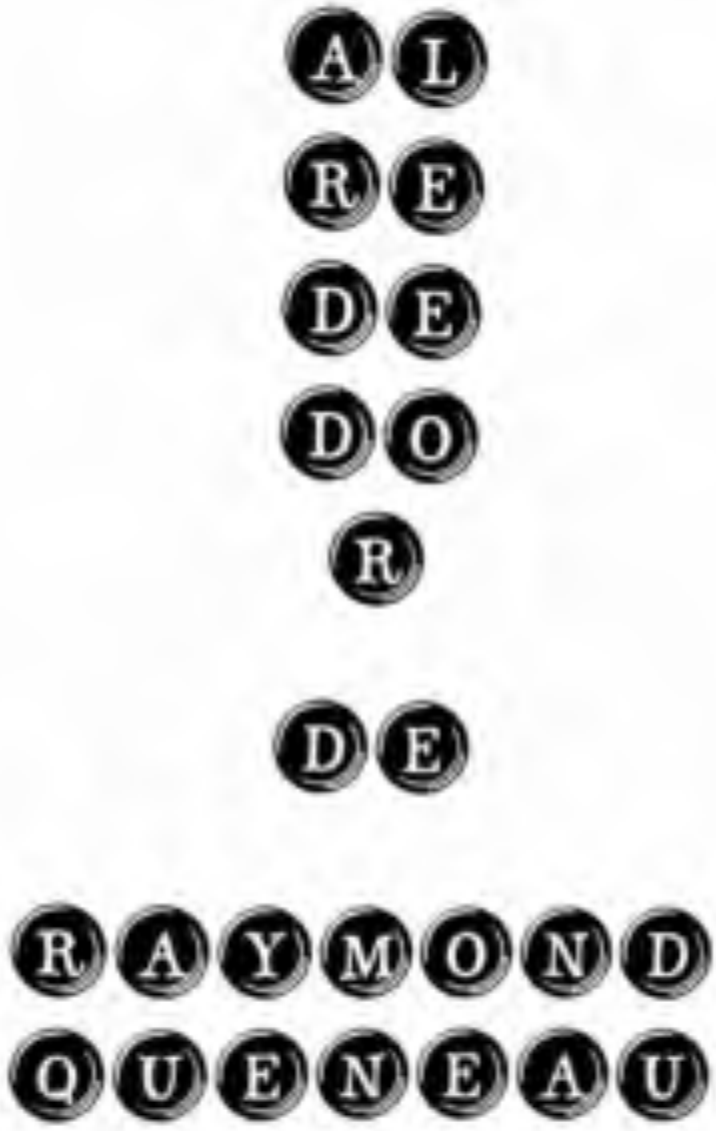
Creo, muy profundamente, que en tanto estemos encerrados en obligaciones de este tipo, todo lo que digamos para cambiar al Oulipo será completamente inútil. El drama es que hoy venimos al Oulipo como si fuésemos a un cóctel: asistimos, no importa a qué hora, nos damos la mano, bebemos un vino, hacemos unos juegos de palabras, miramos el reloj, nos disculpamos y nos retiramos. Y el mes siguiente es lo mismo.

Si queremos hacer un esfuerzo, es en esto que hay que concentrarse. Si no queremos hacer un esfuerzo, ¡adiós! Con este final melancólico, espero haberlos sumido en la duda y en la perplejidad. Sería lo de menos.

GEORGES PEREC

1. ¿Desea que el Oulipo siga con sus actividades? ¡Por supuesto que sí!
2. ¿Por qué se me hace esta pregunta? Creo adivinar: no soy de una asiduidad ejemplar. El trabajo, la vida de provincia, la dificultad de los desplazamientos urbanos, la vida misma.
3. ¿Si una renovación es posible? Esta pregunta merece una discusión en conjunto, que podría ser el objeto de la próxima reunión.
4. ¿Si tengo en mente trabajos oulipianos personales? No hago otra cosa.

5. Sugerencias, direcciones de investigación; me parece que hay al menos dos que son esenciales: exploración semántica (François Le Lionnais), gramática de Queneau.
6. ¿La incorporación de nuevos integrantes resolverá nuestros problemas?
7. Propuesta de candidato: Maurice Roche.
8. Actas: es una tradición que no he conocido. Sería necesario, sin dudas, que los trabajos fueran difundidos con mayor regularidad. Es cierto que la edición del Dossier Cape nos llevó al menos dos años.
9. Reuniones: cada vez se presentan problemas particulares. Una solución podría consistir en organizar no más que uno o dos congresos anuales. Durarían al menos un día, pero serían organizados (orden del día, temas centrales, comunicaciones, discusiones) para preparar nuestro trabajo anual, o semestral. Esto permitiría que otras reuniones fuesen más livianas que las actuales: desayunos, cenas, aperitivos, intercambio de correspondencia...
10. ¿Comentarios?
Entre los terrorismos sedentarios y metamórficos, la existencia del Oulipo me parece una necesidad imperiosa. Se habla de crisis, de un horizonte perdido, de una situación grave al punto de generar preguntas con cariz de ultimátum. Pero no se dice nada de los síntomas de esta crisis (¿el ausentismo significa que no se trabaja?). Me parece que es necesario extirpar las raíces del mal que nos carcome: ¿están vinculadas a la usura del tiempo, a la lasitud existencial, a la dispersión geográfica, al peso de las obligaciones profesionales, a la diferencia de intereses, a la estructura del Oulipo?


AL
RE
DE
DO
R
DE
RAYMOND
QUENEAU

Raymond Queneau en 1928

QUENEAU OULIPIANO*

Jacques Bens

El pequeño grupo de investigadores de literatura experimental que se constituyó, en 1960, alrededor de François Le Lionnais y Raymond Queneau, bajo el nombre ambiguo de *Ouvroir de Littérature Potentielle* [Taller de Literatura Potencial], se ha mantenido hasta el momento confinado a un rol técnico, modesto pero esencial. Sus primeras definiciones, sus primeras profesiones de fe declaraban, por ejemplo: "Pueden distinguirse dos tendencias principales, orientadas respectivamente hacia el Análisis y hacia la Síntesis. La tendencia analítica trabaja sobre la obras del pasado, buscando en ellas posibilidades que en general van más allá de las que sus autores habían imaginado. La tendencia sintética es más ambiciosa, y constituye la gran misión del Oulipo. Se trata de ensayar posibilidades que eran desconocidas para los escritores antiguos." (François Le Lionnais).

* Artículo aparecido en la revista *L'Arc*, nº 28, con el título "Literatura potencial", y posteriormente publicado en *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

Precisaba Raymond Queneau, para despejar cualquier duda sobre el carácter "artístico": "El Oulipo no es un movimiento ni una escuela literaria. Nos ubicamos más allá del valor estético, lo que no significa que lo desdeñemos".

Todo había comenzado en relación a los *Cien mil millones de poemas*, que Queneau estaba componiendo. Terminada esta obra, la misma fue saludada por los Oulipianos como la primera de la literatura potencial. Lo era, y doblemente.

En efecto, si por falta de tiempo hasta el momento el Oulipo no ha podido definir a la literatura potencial más que utilizando criterios *técnicos*, no por eso la noción de "potencialidad" deja de exceder largamente el cuadro estrecho de esas definiciones. Puede admitirse, sin tratar por ahora de profundizar, que una obra potencial es una obra que no se limita a sus apariencias, que contiene riquezas secretas, que se presta gentilmente a la exploración.

Se observa entonces lo que constituye la potencialidad de los

Cien mil millones de poemas: no son solamente el ejemplo, el arquetipo que conforman; son los noventa y nueve mil novecientos noventa y nueve billones, novecientos noventa y nueve millones, novecientos noventa y nueve mil novecientos noventa sonetos que se encuentran no expresados sino *en potencia*, en los primeros diez.

Es necesario decir que era injusto considerar a los poemas combinatorios de Queneau como "la primera obra de literatura potencial", pues la literatura potencial existía desde antes de la fundación del Oulipo (cuestión que nos proponemos demostrar acá). En cambio, sin demasiados riesgos puede asegurarse que el libro es la primera obra de literatura potencial *consciente*. O mejor: *concretada*.

Concretada, sí, prefiero, porque Raymond Queneau no tiene fama de dejar al "inconsciente" apoderarse de su escritura. Creo, en verdad, que la fundación del Oulipo no fue sino la libre expansión de una larga serie de búsquedas no formuladas, pero de una inmensa sagacidad.

Hace veinticinco años, Queneau ya aseguraba que la novela debía parecerse a una cebolla "a la que algunos se limitan a retirarle la piel de la superficie, mientras que otros, menos numerosos, la desmontan capa por capa" (*Volontés*, nº 11, noviembre de 1938). Estas capas interiores constituyen, sin ninguna duda, una novela, o un episodio, o un fragmento, todos igualmente *potenciales*.

Aquí aparece una primera pregunta, relativa a la existencia de la literatura, y por lo tanto espinosa, que no serviría de nada evitar. Para Queneau (y digo bien: *para él*) no hay, casi, literatura sin lector. Es lo que expresó tan bien Claude Simonnet cuando escribió, en un libro agudo y maligno: "Es esencial que algunos aspectos del contenido no sean más que evocados, aludidos, que no existan más que en el interior del libro, como horizontes que cada uno podrá dilucidar a su antojo. Lo importante es que el texto existe, se impone por presencia y resiste al lector. Esta resistencia es un elemento fundamental del arte novelístico de Queneau, uno de los factores de la objetividad del texto, de su densidad, y por eso de su belleza. (...) Ningún ocultamiento es interesante si no hay alguien ahí para descifrarlo. El rol del lector es capital. (...) Queneau lo pone en juego, exige su colaboración. El carácter experimental de su literatura exige un testigo".[1]

Palabras como "horizonte", "resistencia", "ocultamiento", "carácter experimental" disimulan otra que Simonnet no escribió porque todavía no había sido inventada, pero que hoy se adivina fácilmente: es el término *potencialidad*. La literatura potencial sería entonces aquella que espera un lector, que tiene necesidad de él para realizarse plenamente. Estamos de pronto sumergidos en una sombría perplejidad: pues todo lo que se refiere a la literatura se presenta más o menos de esta misma manera, de Michel de Saint-Pierre a François Mauriac.

1. Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, París, Julliard, 1962.

Sin embargo, si volvemos a nuestro asunto, quiero decir, a nuestra cebolla, recordaremos que el primer postulado de la potencialidad es el secreto, lo que hay por debajo de las apariencias, y las ganas de descifrarlo. Nada nos impide decidir que habrá *literatura potencial* si se dispone *a la vez* de una obra resistente y de un explorador. Abandonaremos inmediatamente al segundo integrante de esta pareja, porque sobre él no tenemos ningún poder, para dedicarnos solo al primero, que es motor, dominio y parte del escritor consciente.

El adjetivo "consciente" no ha sido colocado por casualidad al final de la frase precedente. Su objetivo es eliminar a los autores oscuros o indefinidos, a los herméticos y a los locos literarios. Los miembros del Oulipo no han escondido jamás el horror que sienten por lo aleatorio, por la cartomancia de salón: "El Oulipo es el anti-azar", dijo un día sin reírse el Oulipiano Claude Berge, despejando cualquier duda sobre la aversión del grupo por los cubiletes de dados.

En esto no hay que confundirse: la potencialidad es incierta, pero no azarosa. Se sabe perfectamente lo que puede producir, pero se ignora si se producirá. Acá, como en otras partes, exigiremos al lector que sepa de qué se va a hablar. (Más adelante, los términos de otra contradicción aparente.)

Los textos teóricos de Queneau no son demasiados, y se ocupan generalmente de discretas y modestas consideraciones técnicas: de capítulos acá, de personajes allá, de otros elementos que no develan demasiado y no comprometen a nadie. Es necesario mirar un poco más profundamente para ver aparecer la sombra de sus intenciones.

La gacetilla de prensa de *Gueule de Pierre* (1934) decía: "¿Por qué no se pediría un cierto esfuerzo al lector? Siempre se le explica todo al lector. Termina sintiéndose subestimado al ser tratado con tanto desprecio, el lector".

Otra gacetilla, la de *Mi amigo Pierrot* (*Pierrot mon ami*, 1942), declaraba: "Lo dijo un gran sabio: 'Hay un gran placer en ignorar, porque la imaginación trabaja' (Claude Bernard)".

Estas consideraciones dan a entender que será necesario leer entre líneas, ampliar los márgenes. Entonces, siguiendo las palabras del escritor aprendiz de brujo, se podrá experimentar la curiosidad de ir a examinar, a lo largo de sus obras esenciales, qué clases de desbordes han nacido de sus torpes invocaciones.

En *El problema* (*Le Chiendent*, 1933) encontraremos varios motivos de perplejidad. Claude Simonnet, en *Queneau déchiffré*, enumera algunos, entre los cuales la existencia de Pedro el Grande, las meditaciones de Étienne y de Saturnin, los avatares de Mme Cloche y el *Discurso del método* son los más célebres y evidentes. Es imposible no darse cuenta de que una suerte de "segunda novela" se desarrolla paralelamente a la primera, que sus características esenciales no coinciden con la trama general de la otra (lo que constituiría un paralelismo), y que su acción se precisa y se precipita cuando se desencadena la guerra contra los Etruscos: nada más natural, por otra parte, ya que toda beligerancia desordena las cartas y los territorios, mezcla los viajes y los destinos. Pueden producirse entonces rupturas de espacio y de tiempo, hay saltos: los personajes de una novela descubren, con un estupor impotente y resignado, su estado de personajes, así como la existencia probable de otra vida, en el cielo o bajo sus talones:

"Es todavía una historia entretenida, esa, dijo Saturnin. Uno se acomoda en el tiempo y enseguida el libro nos toma con sus pequeñas patas de mosca. Nosotros, sí, somos como eso, como todos los que nos rodean, oh reina, hermana mía, tus generales aterrados, tus soldados de madera y los pescados del estanque vecino que no terminan de dormirse. Doble vida, dobles nudos. Hou ya ya."

Diez años más tarde, en el epílogo de *Mi amigo Pierrot*, la idea de novela potencial se precisa, esta vez sin ninguna ambigüedad: "Veía muy bien que todos los elementos que lo constituían

podrían haberse anudado en una aventura que se hubiese desarrollado en el plano del misterio para resolverse enseguida como un problema de álgebra con tantas ecuaciones como incógnitas, y como no había sido así, veía la novela que podría haber hecho, una novela policial con un crimen, un culpable y un detective, y los engranajes oportunos entre las diferentes dificultades de la demostración, y veía la novela que había hecho, una novela tan privada de artificio que no era posible en lo más mínimo saber si había un enigma por resolver o si no lo había, una novela donde todo podría haberse encadenado siguiendo los planes de la policía y, de hecho, perfectamente desprovista de todos los placeres que provoca el espectáculo de una actividad de este tipo".

Conviene no olvidar, para apreciar los condicionales del párrafo precedente, que todos los elementos de las ecuaciones, las aventuras, los misterios, los engranajes y las dificultades *existen* en la novela en que se ha convertido *Mi amigo Pierrot*. La otra novela (el policial) no parece haber surgido sino para presentar, ordenar y describir esos elementos. Hay pues *potencialidad* en el sentido en que la entendemos, ya que la segunda novela está expresamente incluida en la primera, aunque sin formular, y todo lector un poco perspicaz puede descubrirla y, con los ojos cerrados o con la pluma en su mano, reconstruirla con gracia.

Con *Loin de Rueil* [Lejos de Rueil] (1944), el procedimiento se multiplica, se extiende en ramificaciones innumerables: no es ya una novela potencial lo que descubriremos, sino diez, veinte o treinta fragmentos esparcidos en la emergencia de unos sueños maravillosos. Entre los sueños de Jacques L'Aumône y la realidad, la frontera es imprecisa: existe una zona de sombra, imposible de resolver de manera satisfactoria. Porque si sueña que se convierte en campeón del mundo de boxeo (semi-pesados), parece en realidad que es "campeón amateur de París"; probablemente es químico, muy reconocido (pero, ¿dónde aprendió?); es casi seguro que explora el territorio hostil de los indios Borgeiros, y

que finalmente se convierte en estrella de cine en Hollywood, con el nombre de James Charity. *Casi.*

El relato no deja de deslizarse hacia una multiplicidad de posibilidades, que a veces el autor retoma en sus bifurcaciones (y uno se dice que era un sueño), y que otras veces las deja correr (y entonces se convierten en realidad). Continuamente se apela a la imaginación del lector: lo que parecía imaginario se autentifica de pronto treinta páginas más adelante. El lector duda, tantea, no sabe muy bien, y necesita, quiera o no, aportar su ficha y jugar el juego.

En *La alegría de la vida* (*Le dimanche de la vie*, 1952) hay otro procedimiento; si se quiere, otro objetivo. No es más sobre los acontecimientos que se ejercerá la acción potencial, sino sobre la vida interior del personaje principal. ¿Quién es Valentín Brû? Si el lector hace, como ejercicio, esta pregunta a sus conocidos, recibirá una decena de respuestas diferentes. Es que el ex soldado Brû maneja admirablemente el silencio. Queda por saber qué se oculta tras el vacío de su conversación y, a menudo, de su pensamiento. ¿Su ser? ¿La nada? Las apariencias, es cierto, le juegan en contra, pero es lo que sucede casi siempre con las apariencias. Lo que hay en el fondo de cada uno, en definitiva, no lo descubriremos jamás. Tomemos Madagascar, por ejemplo, donde asegura haber formado parte de la campaña contra los Hain-Teny Mérinas, y veamos lo que dice Paul Gayot al respecto: "Es Madagascar lo que aflora más seguido en los recuerdos de Valentín Brû, todo a lo largo de *La alegría de la vida*, de manera curiosamente imprecisa, bajo la forma de preguntas muchas veces sin respuesta. Así, Brû se excusa regularmente cuando su cuñado le pregunta por la fauna malagache. (...) Cuando Paul le pregunta por las plantas que ha visto en Madagascar, Brû se limita a responderle: 'Muchas son exóticas'. La flora y la fauna de la isla son sin embargo tan singulares como el lenguaje, donde el habla se diferencia tanto de lo escrito como en Irlanda".[2]

2. Paul Gayot, "Madagascar et Valentin Brû", dossier del Colegio de Pataflsica, nº 20, 1962.

Sobre el viaje a Brujas, dice Gayot: "Los viajes de Brû (Madagascar, Brujas, Alemania) jamás son descriptos. Todo lo que sabemos es lo que él quiere decir sobre ellos. O Brû es muy discreto o muy misterioso respecto de esos períodos en los que literalmente desaparece. El viaje a Brujas, en particular, parece ser el más sospechoso. ¿Comenzaba Brû a mentir?".[3]

Por lo demás, no se trata exactamente de mentir, sino de disimular. Sí puede decirse que Valentin Brû se vuelve astuto, si no inteligente, a lo largo de la novela de la cual es el héroe, y es casi imposible discernir en qué momento esta astucia aparece, cómo se desarrolla, evoluciona. Todas las interpretaciones que autoriza, todas las "virtualidades", en suma, de su comportamiento, definen bien, según las reglas que hemos adoptado, una *potencialidad literaria*.

Antes de pasar a otro tipo de potencialidad, me gustaría responder a una objeción que se ha venido abriendo camino en mi pensamiento. "Es sabido", diríamos, "que Raymond Queneau construye sus novelas con una rigurosidad laboriosa y obstinada, que no soporta que haya algo que dependa del azar (él mismo lo dice así). ¿Cómo se puede conciliar una exigencia tan cerrada con la vaguedad, lo incierto, lo aproximativo que acompañan necesariamente la potencialidad?".

Me parece, en realidad, que es una contradicción aparente. O, más bien, que no hay contradicción: es la pregunta la que está mal planteada. Queneau jamás ha dicho que detesta la incertidumbre, sino la incertidumbre nacida del azar, que no tiene nada que ver. Es probable que admita soluciones múltiples, desde el momento en que él mismo desencadena el mecanismo que las propone, que conduce a ellas. Si sucede que una de las capas de la cebolla no se devela inmediatamente, o no se devela nunca a un lector desenvuelto, este no debe enojarse con el destino sino

3. Paul Gayot, "A travers le Paris de Zazie et de Valentin Brû", *ibíd.*

consigo mismo: las capas de la cebolla no se esconden fortuitamente una en la otra, sino que es el autor en persona quien así las ha dispuesto, para que no se las descubra más que de poco, buscando bien.

Encontraremos otro tipo de potencialidad en lo que comúnmente se denomina "parodia". La parodia puede adoptar dos formas: la heteroparodia, que remite a las obras de otros, y la autoparodia, en las que el autor reenvía a sus propias obras. Cada una tiene, naturalmente, sus virtudes, y Raymond Queneau, atleta completo de la literatura, se vale de ambas.

La heteroparodia tiene como objetivo y resultado expandir las dimensiones de una obra, o también incluirla en un conjunto de creaciones más vasto. Los elementos paródicos funcionan entonces como referencias, como contraseñas. Si no son demasiado evidentes, habremos dado con el anzuelo de una operación potencial.

No hay dudas, por ejemplo, de que la modernización del *Discurso del método* y las meditaciones platónicas, en *El problema*, son de orden potencial. Lo mismo sucede con las meditaciones hegelianas de *La alegría de la vida*, y con las referencias (bastante numerosas) a Hamlet que hay en *Los últimos días* (*Les derniers jours*), *Un rude hiver* [Un duro invierno], *Mi amigo Pierrot* (*Pierrot mon ami*) y *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*).

La autoparodia juega un rol análogo. Pero en lugar de pretender colocar una obra en el seno de, y en relación con, una creación extraña y colectiva (*la* literatura), va a conformar los cimientos sobre los que se reunirán las pequeñas piedras de los trabajos precedentes, para levantar un todo. Eh, sí.

La empresa es más difícil y más meritoria. Más difícil porque finalmente eso que antes se ha escrito no tiene forzosamente la audiencia y la repercusión del *to be or not to be*. La alusión más fina, la cita más delicada corren el riesgo de pasar rigurosamente desapercibidas. Y es más meritoria porque si hay un mueble secundario en

que todos vean que se ha leído a Platón y a un tal Hoschepoire, es esencial, por el contrario, probarle a la población inculta a la que no le importa nada que existe una continuidad en las ideas, algo que no es demasiado evidente en tiempos de enorme dispersión del pensamiento.

Se encuentra bastante seguido este tipo de parodia en las novelas de Raymond Queneau. Para limitarnos a la última, *Flores azules* (*Les fleurs bleues*), de la que no hemos tenido el tiempo de agotar sus riquezas, citaremos lo siguiente:[4]

Página 19, el breve monólogo de Cidrolin: "Hace tan poco que se fueron que es muy poco lo que recuerdo de ellos", remite al monólogo de Gabriel en *Zazie* (p. 120): "Casi muertos porque están ausentes".

Página 23, el duque de Auge acaba de admirar la "Santa Capilla, joya del arte gótico", leitmotiv de *Zazie*.

Página 35, una acampante canadiense declara a Cidrolin: "¡Es que usted se equivoca, señor! ¡Es que usted se equivoca!".

Página 43, la exclamación "¡Magnetófono mis narices!", tiene un aire de refrán zázico.

Página 130, el discurso del guía que conduce una visita, en 1614, por los trabajos del viaducto de Arcueil, recuerda a ciertos momentos turístico-líricos de Fédor Balanovitch (*Zazie*).

Página 166, el duque de Auge medita delante de una tumba: cerca del lugar, dos sepultureros exhuman un esqueleto. Esta escena de *Hamlet* ha sido retomada tantas veces por Queneau que se la puede considerar como parte del universo queneano.

Páginas 193 a 196, 226, 249, 250, los esfuerzos obstinados que hace el guardia del camping para acercarse al "pensamiento" retoman el tema del *cogito* de Descartes, largamente desarrollado en *El problema* y proseguido en *Mi amigo Pierrot*.

Páginas 201 y siguientes, la visita a las grutas del Perigord

4. Cuando el autor menciona un número de página, se refiere a la edición original francesa de los libros. [N. de los E.]

tiene relación con el descenso a las alcantarillas y a los túneles del metro con que termina *Zazie*.

Página 210, la "Francia de las nuevas barricadas" parodia "Gibraltar de las viejas barricadas" (*Zazie*, p. 222).

(Dejemos de lado, porque nos llevaría muy lejos, la autoparodia de fondo: el sueño, tema central de *Flores azules*, que es también el de *Loin de Rueil*; el diluvio final que recuerda la lluvia interminable de *Saint-Glinglin*, etc.).

¿Los vínculos de este tipo no son de esencia potencial? Si se ha leído de manera correcta todo lo anterior, se convendrá que sí.

Por lo tanto, no queda sino una pregunta por responder. Es la siguiente: este fenómeno, del cual estamos hablando, de las capas potenciales de la cebolla novelística, ¿es algo excepcional? ¿Por qué mencionarlo a propósito de Raymond Queneau?

No, seamos francos: en absoluto se trata de algo excepcional. Se descubrirá el mismo fenómeno en (para limitarnos a casos muy simples) Flaubert, Jarry, Proust, Joyce, Faulkner. Estoy seguro de que cualquiera podría citar, buscando un poco, decenas de autores modernos más. Pero tampoco se trata de algo tan extendido. Además, ¿en cuántos casos hablamos de una potencialidad, no diría "consciente", que es lo de menos, sino *concretada*? Es una condición que habíamos señalado desde el comienzo, y ahora entendemos su importancia.

Porque es la voluntad expresa del objetivo lo que da o no el valor potencial: en caso contrario, toda obra *inacabada* adquiriría esta característica. Entonces, ¿los *Pensamientos* de Pascal? ¿*El libro*, de Mallarmé? Por supuesto que no.

No obstante, no sé si no sería necesario otorgar el beneficio de la duda a una cierta cantidad de ancestros reconocidos, algunos de los cuales han sido considerados por el Oulipo como "plagiarios por anticipación". Raro elogio. Mencionemos acá a Rabelais, luego a Villon, tal vez a Marot. No encontraremos entre ellos a los Grandes Retóricos. Y recordaremos que había, en sus tiempos, un tipo eminentemente potencial de literatura, que era la *commedia*

dell'arte, que no adquiría una forma realmente definitiva más que en el momento mismo de la representación.

Si uno se pusiera a considerar que la *potencialidad*, más que una técnica de composición, es una cierta forma de concebir el hecho literario, tal vez se daría cuenta de que opera sobre un realismo moderno perfectamente auténtico. Porque la realidad no revela jamás sino una parte de su rostro, autorizando mil interpretaciones, significados y soluciones, todas igualmente probables. Así, la mirada potencial salvará al escritor, mientras que el hermetismo de salón y el populismo de los suburbios estropean su pluma y su inspiración.

Raymond Queneau es, de los escritores franceses contemporáneos, el que más se ha sentido atraído por la noción de potencialidad. La prueba está en que trabaja en estudios muy eruditos, todavía secretos, sobre el tema.

No habrá sin embargo necesidad de pruebas para aquel que lo lea con la atención de una segunda mirada. Sus obras se enriquecen con cada lectura, se ensanchan, aumentan de volumen; los personajes y las ciudades empiezan a vivir, a moverse, se extienden; si se tiene un poco de gusto por la horticultura, en estos libros la mirada hará nacer, fácilmente, un puñado de flores azules.

LA MATEMÁTICA EN EL MÉTODO DE RAYMOND QUENEAU*

Jacques Roubaud

«Es curioso constatar que entre las ciencias
que Bouvard y Pécuchet comienzan a estudiar,
la matemática es prácticamente la única que no figura.»
Prefacio a *Bouvard y Pécuchet*,
en *Bâtons, chiffres et lettres*.

1. LEER

Queneau no empezó nunca con las matemáticas. Las practicó desde siempre, como una actividad gratuita, y la mayoría de las veces bajo el manto... de la literatura. "La idea de introducir nociones matemáticas inéditas en la creación novelística o poética se nos ocurrió más o menos al mismo tiempo, entre que terminábamos el liceo y empezábamos nuestros estudios universitarios. Al principio de manera confusa, después cada vez con mayor claridad y, finalmente, con una fuerza enceguecedora."[1]

Ser matemático será antes que nada ser lector de matemáticas (de sus juegos: las crónicas de Martin Gardner en la *Scientific American*; de su historia: la génesis de las conjeturas, los errores

* Publicado en *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

1. François Le Lionnais, "Raymond Queneau y la amalgama de las matemáticas y la literatura", publicado en *La Nouvelle Revue Française*, n°290, febrero de 1977.

celebres,[4] las notas históricas de los *Elementos de historia de las matemáticas*, de Nicolas Bourbaki;[5] de sus anécdotas: en 1770, el instructor de Prusia oriental se arrodilla delante del joven Gauss, de siete años, y cuya pizarra exhibe las pruebas de una capacidad aritmética prodigiosa. G.H. Hardy visita a Ramanujan en su lecho de muerte (?). Le dice "[un tema de conversación como cualquier otro]: 'Para llegar hasta aquí tomé un taxi que tenía el número 1729. Me parece un número poco interesante'. 'Para nada', le contesta Ramanujan después de algunos instantes de reflexión, 'es el menor número posible de ser descompuesto de dos maneras diferentes en una suma de dos cubos'";[6] de sus excéntricos: Léopold Hugo, sobrino de Victor, que publica en 1877 su "teoría hugodecimal sobre la base científica y definitiva de la aritmologística universal que contiene la geometría panimaginaria de 1/m dimensiones, la aritmética de 1/m cifras y un Decreto presidencial ecuménico relativo a la base hugodefinitiva de la numeración decimal",[7] entre otros.

Lecturas de ese tipo estimulan la invención.

2. Tanto más si esta manera de leer no queda relegada al campo de los recuerdos ni aledaños. En la presentación, en 1962, de "Bourbaki et les mathématiques de demain" [Bourbaki y las matemáticas de mañana],[8] Queneau anota: "Un buen matemático que ha terminado sus estudios hacia 1930 y que no ha seguido el desarrollo de las matemáticas modernas, estará todavía más desconcertado al abrir el libro de Bourbaki que alguien que no sepa

2. Raymond Queneau, "Conjectures fausses en théorie des nombres", en *Bords*. Paris, Hermann, 1963.

3. Nicolas Bourbaki es el nombre de un grupo de matemáticos franceses que se propusieron revisar los fundamentos de la matemática. Fundado en 1935, el grupo inició la publicación de sus monumentales *Elementos de historia de las matemáticas* de acuerdo con un nuevo canon de rigor y el método axiomático. [N. de los E.]

4. *Op. cit.*

5. *Op. cit.*

6. *Critique*, nº176, enero de 1962. Reimpreso en *Bords*.

nada del tema".[7] Comentario revelador de una experiencia. Parece de todas formas normal que haya encontrado muy temprano este tratado vanguardista y provocador, que después de una primera publicación enigmática en 1939 no se constituyó verdaderamente en modelo para los jóvenes matemáticos franceses sino hasta finales de los años cuarenta: una especie de surrealismo matemático, pero totalmente extraño a la literatura. La provocación del "modo de uso", que cita: "El tratado toma las matemáticas en sus comienzos y brinda demostraciones completas. No supone, en principio, ningún conocimiento matemático particular, sino solamente un cierto hábito de razonamiento matemático y un cierto poder de abstracción", no ha podido dejarlo, dado su carácter demoníaco, indiferente. Eso también explica que, advertido del recorrido habitual de las vanguardias, de las sacudidas del poder, haya señalado al terminar el entonces reciente volumen de los *Eléments de géométrie algébrique* de Grothendieck, que: "Nuestros hijos se preguntan de qué manera fundará Bourbaki la noción de categoría a partir de su libro I".[8] Indicación profética desde muchos puntos de vista.

Proposición 1: Ser matemático, para Queneau, es ser lector de matemática(s).

3. EL AMATEURISMO

Proposición 2: Ser matemático, para Queneau, es ser un aficionado a la(s) matemática(s).

No habiendo querido jamás caer en una "generalidad excesiva y sin objeto" ni "legislar para la eternidad", fue, de conformidad con una actitud de grupo, en matemáticas, un aficionado. Esto no implica desenvoltura ni insuficiencia técnica sino

7. *Op. cit.*, *Bordi*.
8. *Bordi*.

la no-búsqueda de una carrera, y, positivamente, una exigencia tanto de comprensión como de descubrimiento. Esta concepción podrá parecer, si se considera la práctica general y la organización de esta práctica en la sociedad actual, anacrónica, casi arcaica. Tal vez podríamos considerarla como anticipatoria.

4. LAS SERIES S-ADITIVAS

De cualquier forma, al menos una vez Queneau llevó su investigación al punto de hacer público (en la comunidad matemática) un problema y su solución (parcial). El problema de aritmética fue objeto de una comunicación[9] y de su publicación en una revista de alcance internacional, el *Journal of Combinatorial Theory*.

Sobre las series s-aditivas

Raymond Queneau
9, rue Casimir-Pinel, 92 – Neuilly-sur-Seine, France
Communicated by Gian-Carlo Rota
Received June 23, 1969[10]

Un ejemplo: siendo cuatro enteros, 1, 2, 3, 4, *base* de la serie, el término siguiente será el entero menor que pueda expresarse de dos formas, y solamente de dos, como suma de dos de los enteros distintos de la base. Es 5. Para encontrar el término siguiente, se utilizan de igual misma manera los enteros ya obtenidos (1, 2, 3, 4, 5). Se obtiene 6. Pero el entero siguiente de la serie no será 7, ya que 7=4+3=2+5=6+1 (se descompone de *tres* maneras distintas). Más allá de su importancia técnica y de su utilización en el plan de la exposición,[11] las series s-aditivas nos interesan como ilustración de la:

9. Ante la Academia de Ciencias.
10. *Journal of Combinatorial Theory*. Vol. 12, nº1, enero de 1972.
11. Cf. los dieciséis primeros términos de la serie 1.1.1.2 del artículo citado.

Proposición 3: El campo privilegiado de Queneau, productor de matemática(s), es el de la combinatoria. Con mayor exactitud: a) particularmente, la combinatoria de números naturales, enteros, b) no los problemas de enumeración sino la generación recursiva de series a través de procedimientos cerrados, simples, cuya aplicación crea la complejidad.

Proposición 4: Esta combinatoria se inscribe en una tradición muy antigua, casi tan vieja como la matemática occidental.[12]

5. EL ANÁLISIS MATRICIAL DEL LENGUAJE

Un artículo de los *Cahiers de linguistique quantitative* de 1963 (correspondiente a investigaciones visiblemente más antiguas)[13] presenta una tentativa embrionaria de algebrización de la construcción de frases por medio de matrices. "Es posible comparar la formación de una frase con el producto de dos matrices cuyos elementos fuesen palabras, morfemas de la matriz de la izquierda, y significados de la matriz de la derecha."[14]

Este análisis, contemporáneo al desarrollo explosivo de la gramática generativa, no ha sido llevado, desde mi punto de vista, más allá de su primera exposición, bastante elemental; y aunque su formalismo parece poco sofisticado frente a las máquinas actualmente en operación, el punto de partida se aproxima a otra tentativa de su tiempo (más sofisticada, pero que también quedó

12. Se trata de una elección consciente. Por ejemplo, en el artículo sobre las series aditivas, se destaca en la página 64: "para $n=1$ se tiene el gusto de volver a encontrar los números de Fibonacci". Estos números, muy ligados antiguamente a las especulaciones estéticas, intervienen, por ejemplo, en la gran obra medieval gregoriana *El caballero en la piel de tigre*.

13. Reimpreso en el número "Queneau" de *L'Herne*.

14. En *Rhum, chiffres et lettres*. París, Gallimard, 1950.

en estado embrionario), la de los *peignes et échelles* [peines y escaleras] de J.P. Benzécri; con la que tiene semejanzas:

Proposición 5: La naturaleza de las frases es lacunar, y la combinatoria de su construcción es más bien del orden de lo intrincado que de lo concatenado, la sustitución y la permutación de elementos inseparables.

Se vuelve a expresar, como trasfondo, la preocupación más general de Queneau que resume la

Proposición 6: Comportarse, frente al lenguaje, como si fuese matematizable. El lenguaje es, además, matematizable en una dirección bien específica.

Proposición 7: El lenguaje, si manipulable por el matemático,
 lo es por aritmetizable.

Es entonces discreto (fragmentario), no aleatorio (un continuo disfrazado) sin manchas topológicas, matrizable por tramos.

6. EL MECCANO

Pasando inmediatamente a los actos,[15] Queneau, en su *meccano*[16] de 1955, convirtió la hipótesis algebraica en texto.

15. O antes tal vez de la tesis del análisis matricial, no sé.
16. Reimpreso en *Cahiers de l'Herne*.

Ejemplo:

final	cumbre	borde	costado
|	|	|	|
autopista	Anapurna	océano	esgrimista
levantaba	había	bañaba	tenía
sol	sherpa	masajista	espadachín
negro	tibetano	místico	enamorado
|	|	|	|
melancolía	anudada	Trinidad	marquesa

El "producto" de la operación será una traducción semántica trivial del texto: "Al final de la autopista se levantaba el sol negro de la melancolía".

7. La *existencia* simultánea del *meccano* y del *análisis matricial* nos lleva a suponer, en lo que respecta a las relaciones queneanas de la matemática con el lenguaje, la verosimilitud de dos conjeturas:

Conjetura 1: Al ocuparse del lenguaje, la aritmética suscita textos.

Conjetura 2: Al producir textos, el lenguaje suscita aritmética.

Sin dudas, para la verificación de las conjeturas 1 y 2, las series s-aditivas generan ciertos problemas. Si es cierto, sin embargo, como parece, que el trabajo de Queneau sobre estas series es casi tan antiguo como su trabajo de novelista, esto da pie a algunas hipótesis, cuya verificación se encuentra en marcha.[17]

17. En especial, investigaciones de Paul Braffort y Jacques Bens.

8. DE LA SEXTINA A LA QUENINA

La sextina del trovador Arnaut Daniel fascinó a Dante, con sus "rimas de piedra", antes que a Petrarca y a Pound. Cada estrofa del poema termina sus seis versos con palabras-eco sin rima cuyos finales regresan, de una estrofa a la otra, siguiendo una permutación espiralada:

1 2 3 4 5 6
6 1 5 2 4 3

alcanzando así la séptima estrofa la misma disposición de la primera, en una suerte de hélice. En los *Subsidia Pataphysica*,[18] Queneau generalizaba la sextina en *n*-ina (o quenina, como se la denomina actualmente).

"La 'mutación en espiral' define una permutación tal que a todo elemento numerado 2p+1 corresponde el elemento *n*-p, y a todo elemento numerado 2p, el elemento p."

Si esta permutación es de orden *n*, es decir que recupera el orden inicial después de *n* "mutaciones", el problema de la *n*-ina está resuelto. Una infinidad (con tal de que el conjunto de los *n* sea infinito, como es el caso) de poemas con estrofas diferentes pero de origen análogo deviene posible. Serán todos, potencialmente, "parecidos a la débil llama que se consume y expande" (Pound); más allá de los casos comunes 1, 2, 3, se puede elegir entre los enteros 5, 9, 11, 14, 18, 23, 26, 29, 30, 33, 35, 39, 41 para alcanzar poemas que tendrán una extensión semejante a la de una tragedia de Racine.

18. Número del 29 arena 93, según el calendario patafísico.

9. El problema de la quenina puede ser resuelto aritméticamente (de hecho lo fue, por dos investigadores norteamericanos y una francesa), o al menos elaborado como un problema más tradicional. G. Guilbaud, que mostró la equivalencia del problema con el del "mezclado de naipes", tratado en otra oportunidad por Monge, propuso una interpretación muy prometedora de su "sentido combinatorio", introduciendo la noción de *permutación tropical*: estas "mutaciones" se encuentran en las antípodas o al menos a una gran distancia (la más amplia posible), del reposo, es decir que aseguran un desequilibrio radical del orden.

En cuanto a las realizaciones prácticas, después de las célebres sextinas dobles de Dante, las triples de Barnaby Barnes, y de la de Harry Mathews (en la que, según el principio de la "doble hélice", particularmente eficaz, la permutación de Arnaut Daniel opera sobre el final del verso y la permutación de Monge, a la inversa, sobre su comienzo),[19] no existen actualmente, me parece, más que noninas[20] y onzinas,[21] cuatro catorcinas inéditas y una decimoctavina en proceso de escritura.

10. LA RELACIÓN "X TOMA A Y POR Z"

Este es un segundo ejemplo que ilustra la *Conjetura 2*.

Si bien el punto de partida aparente se encuentra en el vaudeville,[22] este modo de presentar una relación entre personajes como una máquina de literatura es identificable en muchos sitios. La exposición algebraica, como si fuese la tabla de una ley compositiva, ofrece, si uno se interesa por el caso particularmente importante de los grupos, el "teorema" siguiente:

19. No son las únicas "mutaciones" del poema.
20. En Jacques Roubaud, *Etoffe*, de G.K. Zurich, 1974.
21. Georges Perec, *Ulcérations*, *Bibliothèque Oulipienne*, nº 1.
22. Ver el artículo de Claude Berge, "Para un análisis potencial de la literatura combinatoria", en la página 63 de este mismo libro.

"La tabla de multiplicación de un grupo corresponde a la siguiente situación: nadie se toma por quien es, ni toma a los otros por quienes son, con la excepción del elemento de unidad que se toma por quien es y toma a los otros por quienes son."[23]

11. Los elementos evocados como testimonio del funcionamiento de la relación resultaban esencialmente del análisis de textos preexistentes a la formulación. Pero se puede dar un paso suplementario eligiendo la tabla misma como motor de construcción, y no de elucidación, siendo la relación "X toma a Y por Z", una realización posible de la tabla, pudiendo reemplazarse el predicado "tomar un objeto por otro" por no importa qué nuevo predicado elegido. Se ha intentado hacerlo en un cuento[24] con la relación "X complota con Y contra Z", la asociatividad de la estructura de grupo puesta en este caso bajo responsabilidad de San Benoit. Señalemos que este camino es exactamente inverso al que recorrió, históricamente, el álgebra, liberando con Viète la notación de la designación lingüística de su objeto. Este método podría ser susceptible de las generalizaciones más variadas.

12. QUENEAU EN EL OULIPO

Llegamos así a la creación, en 1960, del Oulipo, donde la estrategia antes descripta deviene explícita, sistemática y colectiva. El rol de Queneau en la formación y las actividades del grupo es conocida.[25] Nos limitaremos acá a tres proposiciones, enunciadas muy poco después en los mismos términos en una exposi-

23. *Op. cit.*

24. *Bibliothèque Oulipienne*, n°2.

25. Ver el texto "Breve historia del Oulipo", de Jean Lescure, en la página 47 de este mismo libro, y los dos manifiestos de François Le Lionnais, en las páginas 33 y 37, respectivamente.

ción de 1964. Recordemos que la sigla Oulipo resume la expresión "Taller de Literatura Potencial", y que se utiliza también como adjetivo: oulipiano.

13. *Proposición 8*: El trabajo oulipiano es naif.

El comentario de Queneau a esta proposición dice: "Entiendo la palabra naif en su sentido perimatemático, como quien dice una teoría ingenua de los conjuntos".

La referencia, explícita, a la *teoría de los conjuntos* de Bourbaki señala que la práctica oulipiana es entendida como preformalizada aunque casi susceptible de una sistemática descriptiva, y que, al mismo tiempo, está prevista la posibilidad de una sintaxis formal, de una "fundación" a partir de la cual el desarrollo práctico, "ingenuo", será desplazado hacia una actividad de "modelos".

14. *Proposición 9*: El trabajo oulipiano es divertido.

También aquí la referencia es claramente de orden matemático: "Recordemos que la topología, o la teoría de los números, nacieron en parte de eso que en otros tiempos se conocía como 'las matemáticas divertidas', las 'recreaciones matemáticas'..., que el cálculo de probabilidades no fue en sus comienzos más que un conjunto de 'divertimentos', como señala Bourbaki en la *Notice historique du fasc. XXI sur L'Intégration*".

Esto quiere decir que el trabajo oulipiano es visto como profundamente innovador, como un trabajo fronterizo, que no puede valerse de la finalidad "seria" de ninguno de los criterios que se utilizan hoy en los campos científicos para eliminar las investigaciones que desplazan exageradamente las perspectivas admitidas, en beneficio de unas máquinas perfectamente ajustadas. Esos criterios son: ¿para qué sirve esto? ¿Quién lo garantiza? ¿Qué problema resuelve? Por lo tanto, ingresa inevitablemente en lo que se considera "un juego".

Es claro que no se puede responder a la cuestión de lo útil o de lo serio más que si uno se ha transformado ya en alguien útil y serio, y por lo tanto poco susceptible de hacerse esas preguntas.

15. *Proposición 10*: El trabajo oulipiano es artesanal.

En este caso, el comentario de Queneau funciona como una especie de máscara: "Esto no es esencial, lamentamos no disponer de máquinas". Lo entendería de forma un poco diferente; las máquinas no cambian nada del asunto. Me parece, de acuerdo con los postulados de las proposiciones 9 y 10 (y las propias posiciones de Queneau enumeradas en las proposiciones 1 a 7), que se trata de un punto, por el contrario, esencial. La reivindicación del artesanado reenvía a la afirmación del amateurismo; es un arcaísmo voluntario (y también, también acá, una anticipación).

16. Nadie se sorprenderá entonces de constatar que los oulipianos en su trabajo oulipiano, así sean matemáticos o no, e incluso "y no", cumplen generalmente las condiciones de las proposiciones 8, 9, 10. Esta es la *Proposición 11*.

17. LA *CONTRAINTE*

El primer manifiesto del Oulipo introdujo, en oposición a la "inspiración", el concepto oulipiano operatorio de *contrainte* (restricción):

"Toda obra literaria se construye a partir de una inspiración (al menos es lo que el autor da a entender) que debe acomodarse a una serie de restricciones y procedimientos que se insertan unos en otros como muñecas rusas. Restricciones de vocabulario y de gramática, restricciones vinculadas con las reglas de la nove-

la (división en capítulos, por ejemplo) o de la tragedia clásica (regla de las tres unidades), restricciones de la versificación general, de formas fijas (como en el caso del soneto), etc".[26]

Y establece como objetivo del Oulipo la búsqueda de restricciones de trabajo en algunas obras antiguas e incluso contemporáneas (plagiarios por anticipación o del momento), tal el anoulipismo, y la puesta en obra de esas consignas o de otras nuevas en trabajos oulipianos, tal el sintoulipismo. El rol de la restricción es por lo tanto fundamental. Señalemos que no es *a priori* diferente del rol que han tenido las restricciones elaboradas por la tradición, como demuestra claramente el primer manifiesto.

18. Tomemos como ejemplo, Queneau mismo nos invita, de hecho lo cita en primer lugar en su exposición sobre la literatura potencial, al lipograma: un texto lipogramático es un texto en el cual están ausentes, por la razón que sea, una o más letras del alfabeto en que está escrito (generalmente faltarán también letras de los alfabetos en los que *no* está escrito). Esta restricción, que se remonta a la más alta antigüedad, presenta en su punto más elevado las características reivindicadas por Queneau para los trabajos oulipianos y que nosotros ya hemos señalado (proposiciones 8, 9, 10, y las que vendrán: 13, 14, 15): ingenuidad, ser divertido; artesanal, y por encima de esto, gran virtud oulipiana:

Proposición 12: Una buena restricción oulipiana es una restricción simple.

"La supresión de una letra, de su signo tipográfico, soporte elemental, es la operación más neutra, más neta, más decisiva, algo

26. François Le Lionnais, "La LiPo (Primer Manifiesto)", en la página 33 del presente volumen.

así como el grado cero de la restricción, a partir del cual todo resulta posible."[27]

19. El lipograma, abundantemente pre-oulipiano (y sin duda peri-), por diferentes plagiarios, devino oulipiano con la publicación de *La disparition*, novela de Georges Perec ("Lo que se puede leer, primero, como un novelón conocido sobre un hombre que durmió mucho").

¿En qué consiste la oulipización de esta restricción, vieja como el alfabeto, o casi? En lo siguiente: en que, a diferencia de distintos tipos de plagiarios, que emplean el lipograma como procedimiento de traducción (Néstor de Laranda y *La Ilíada*), herramienta mnemotécnica, expediente moral o metafísico, la restricción es en este caso a la vez principio de la escritura del texto, su mecanismo de desarrollo, y su sentido. *La disparition* es la novela de una desaparición, que es la desaparición de la letra "*e*", y es por lo tanto al mismo tiempo la novela de lo que relata y el relato de la restricción que ha generado lo que se relata. Este aspecto de la restricción (que no es privativo de la restricción oulipiana, pero que aquí se muestra prácticamente puro) es consecuencia directa del axioma oulipiano así formulado:

> *Axioma*: La restricción es un principio, no un medio.
> (Este axioma tiene un corolario que evocaremos más adelante.)

La disparition también incorpora muchos textos lipogramáticos de otros oulipianos, particularmente este (lipograma en *a* y en *e*) de Queneau:

"*Ondoyons un poupon, dit Orgon, fils d'Ubu. Bouffon choux, bijoux, puis du mou, du confit; buvons, non point un grog: un punch...*".[28]

27. Georges Perec, "Historia del lipograma", en la página 153 del presente volumen.
28. La desaparición de la *e* suscita una efervescencia de la puntuación.

20. Una organización metódica de restricciones, similar a la que clasifica los elementos químicos (cuadro de Mendéleyev) y conocida bajo el nombre de cuadro o tabla de Queneleieff, ha sido recientemente puesta a punto por Queneau.[29]

Las columnas de la tabla enumeran las restricciones, las líneas horizontales indican los elementos sobre los cuales operan las restricciones (el lipograma aparece en la columna IV, línea a).[30] Una clasificación sistemática hace aparecer, como es natural, casilleros vacíos, que es importante, por una determinada alquimia oulipiana, completar. La tabla, por otra parte, prolongada por elementos transqueneanos, se encuentra en proceso de expansión, y la nueva tendrá sin dudas innumerable cantidad de líneas y columnas.

21. EL ANTI-AZAR

Proposición 13: El trabajo del Oulipo es anti-azar.

Al presentar la literatura potencial, Queneau tiene mucho cuidado de aclarar: "No se trata de literatura aleatoria...".

El carácter intencional, voluntario, de la restricción, sobre el que vuelve varias veces, con insistencia, está indisolublemente ligado en él a ese vivo rechazo que siente por el azar, y más aún por esa comparación que se hace todo el tiempo entre el azar y la libertad.

"Otra idea bien falsa que circula actualmente es la de la equivalencia que se ha establecido entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación, entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración, que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso, es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe su tragedia observando un cierto número de reglas que conoce es más

29. El cuadro se encuentra en la página 139 del presente volumen. [N. de los E.]
30. No me es posible dar más detalles, pertenecen al Oulipo.

libre que el poeta que escribe lo que se le pasa por la cabeza y es esclavo de otras reglas que ignora."[31]

Este texto fundamental (de 1938), apunta, por supuesto, al surrealismo: sin embargo, no por eso ha perdido actualidad. Esta actitud constante hay que ponerla en relación directa, me parece, con la fascinación que ejercieron siempre sobre el las series aritméticas que imitan el azar habiendo sido generadas por una ley. En el artículo ya citado sobre las series s-aditivas, Queneau remarca, a propósito de una serie de este tipo estudiada por Ulam, que "da la impresión de una gran 'irregularidad'":[32] el ejemplo más hermoso de esto es, evidentemente, la serie de los números primos. El valor ejemplar de estas series reside para él en el hecho de que se trata de un azar exorcizado, puesto que está reconocido como tal, y por lo tanto matriciado todo lo posible. El rechazo del "automatismo" no es para Queneau el rechazo de los procedimientos mecánicos, sino solamente de aquellos que lo son por ignorancia. E incluso, en la me- 124
dida en que toda literatura está (como la lengua) sometida a automatismos, le irrita la ilusión de creerse sustraído por simple decisión, de hacer como si esos automatismos no existieran: desorden, etc. La proposición 13 significa entonces lo siguiente: rechazo de la creencia mística según la cual la libertad puede nacer del borramiento azaroso de las restricciones."[33]

22. Tomo dos ejemplos oulipianos que se sitúan en esta misma perspectiva: los sonetos irracionales de Jacques Bens[34] y *Mezura* de Jacques Roubaud.[35]

31. Raymond Queneau, *Le voyage en Grèce*.

32. Ver también el testimonio de François Le Lionnais en la NRF: "Un degustador de los números enteros no puede pretender enfrentar las promesas y tentaciones de esos ángeles rebeldes que son los números primos".

33. Esta posición sigue teniendo actualidad, cuando se escuchan tonterías recientes sobre el "fascismo de la lengua".

34. *41 sonnets irrationales*, París, Gallimard, 1965.

35. *Mezura*, París, Editions D'Atelier, 1976.

En cada caso la serie de decimales de número Π, ejemplo de ese azar reconocido y domesticado, se da como restricción: en el primero para determinar la repartición en estrofas de eso que todavía denominamos soneto; en el otro, para manejar la disposición en segmentos del interior de lo que designaremos todavía como versos de un poema. Que de esto resulta una no-regularidad que niega la de referencia (forma fija en un caso, métrica en el otro), es indudable; pero esta referencia al azar no permitirá que la no-regularidad sea accidental. Es resultado de la decisión de elegirla, por lo tanto está predeterminada, y en consecuencia opera como una restricción, como una consigna. No hay nada más difícil que generar en un ordenador, espontáneamente, una serie no regular, e incluso no ingenuamente regular. Mecanismos rígidos, muy pobres combinatoriamente, aparecerán siempre: el gesto de libertad provocará el tartamudeo.

23. EL MÉTODO AXIOMÁTICO

El método por restricciones del Oulipo hace pensar inexorablemente en otro, particularmente renombrado durante los años 40-60, los de la incubación del Oulipo: el método axiomático. Escuchemos a Bourbaki:[36]

"El método axiomático propiamente dicho no es otra cosa que el arte de escribir textos cuya formalización es fácil de concebir. No se trata de una novedad, pero su uso sistemático como instrumento de investigación constituye uno de los elementos fundantes de la matemática contemporánea. Poco importa en efecto si se trata de escribir o de leer un texto formalizado, que uno vincule a las palabras o a los signos de un texto tal o cual significación, o incluso que no les vincule ninguna; solo importa la observación

36. Introducción a *Poésie des ensembles*.

correcta de las reglas de la sintaxis. Así, un mismo cálculo algebraico, como cada uno sabe, puede servir para resolver problemas sobre kilogramos o sobre francos, sobre parábolas o movimientos acelerados de manera uniforme. La misma ventaja se aplica, por las mismas razones, a todo texto redactado siguiendo el método axiomático".

Podría decirse que el método oulipiano *imita* al método axiomático; es una transposición del mismo al campo de la literatura.

Proposición 14: Una restricción es el axioma de un texto.

Proposición 15: La escritura con restricciones oulipiana es el equivalente literario de la escritura de un texto matemático formalizable según el método axiomático.

Sin dudas que esta es solamente una situación ideal, por dos razones. La primera es que a pesar del innegable progreso clasificatorio que implica la tabla de Queneleieff, el campo de formulación de las restricciones, a diferencia del campo de restricción de los axiomas (inscripto en la "fuente única" de los conjuntos, por ejemplo), permanece firmemente no-homogénea; su heterogeneidad sobrepasa la que existía en el siglo XIX entre las "verdades evidentes" y la geometría ("las verdades" sintácticas y semánticas de la vida ordinaria) y las formulaciones ya más "libres" (como señala Bourbaki) del álgebra (las "reglas" de verificación, por ejemplo). La segunda razón, todavía más importante, es que incluso si los "axiomas" de una consigna oulipiana pueden establecerse con suficiente precisión (es el caso del lipograma), ¿quién jugará el rol primordial que en la matemática juega la deducción? ¿Qué es una demostración oulipiana?

Uno puede pensar que un texto compuesto según la o las restricciones elegidas será equivalente a un teorema. Es una hipótesis muy interesante. En todo caso, más allá de la manera en que

la restricción pasa del enunciado a sus "consecuencias", los textos permanecen en una profunda vaguedad metafórica.

La cuestión nunca dejó de preocupar a Queneau: es claro que si la posibilidad histórica (una cuestión de cronología relativa) le había permitido disponer bastante temprano de los desarrollos actuales de la lógica de la teoría de las categorías y de la lingüística (deducciones múltiples; según un sistema formal, según la lengua), había que hacer a este respecto progresos decisivos. Tenemos dos ejemplos indirectos de esta preocupación.

24. Primero, la fascinación constante ejercida sobre él (y en parte, por su influencia, ejercida también sobre el Oulipo) por una forma, la del soneto: la escritura de sonetos; los *Cien mil millones de poemas*, cuyos elementos de base son sonetos,[37] y ciertas manipulaciones y transformaciones aplicadas a esos más-sonetos-que-todos-los-sonetos, que son los de Mallarmé, entre otros ejemplos, lo demuestra.

Es bien sabido que por su forma y por su práctica en varias lenguas el soneto es considerado como una suerte de modelo poético de la deducción, como modelo de "razonamiento poético", no solamente en la articulación del discurso de lo que dice un soneto, sino también en su organización formal, rítmica.[38] La exploración oulipiana de constituye, para Queneau, un modo de acercamiento práctico al problema de la "demostración" de las restricciones.[39]

25. Un trabajo oulipiano ensaya una respuesta posible: se trata del P.A.L.F. [Producción automática de literatura francesa] de Marcel Bénabou y Georges Perec.[40]

37. *Cent mille milliards de poèmes*, París, Gallimard, 1961.
38. Ver los trabajos al respecto de P. Lusson en el círculo de Polivanov.
39. El otro ejemplo básico es evidentemente el "como" de Raymond Roussel.
40. Texto llamado "La littérature sémo-définitionnelle", en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973.

"Método: se eligen dos enunciados tan diferentes como sea posible. En cada uno de estos enunciados se reemplazan las palabras significativas por su definición para obtener una cita 'a la manera de...'. Al cabo de una serie de transformaciones, los dos enunciados de partida confluyen en un texto único."

El ejemplo (parcialmente) presentado sirve como demostración oulipiana de la equivalencia de los siguientes enunciados:

Enunciado 1: El presbiterio no ha perdido nada de su encanto ni el jardín de su esplendor.

Enunciado 2: Proletarios del mundo, uníos.

Se ha conjeturado que, de acuerdo con este método, dos enunciados cualquiera en un misma lengua son siempre equivalentes, de lo cual se deduce que la lengua es tautológica.

26. El método oulipiano encuentra, como el método axiomático, una dificultad natural e insidiosa en la relación entre lo arbitrario y la tradición. Escuchemos de nuevo a Bourbaki en la presentación de su libro de topología:[41]

"La elección de los axiomas a aplicar es evidentemente un poco arbitraria e históricamente dio lugar a largas vacilaciones (...) El sistema de axiomas en que finalmente se ha concluido cubre sensiblemente las necesidades actuales del análisis sin caer en una generalidad excesiva y sin objeto".

Y luego:

"Las primeras tentativas para determinar lo que hay en común entre las propiedades de los conjuntos de puntos y de funciones fueron hechas por Fréchet y F. Riesz; pero el primero, partiendo

41. Bourbaki, "Introduction" a *Topologie générale*.

de la noción de infinidad innombrable, no llegó a construir un sistema de axiomas cómodo y fecundo".

Se observa que bajo una certidumbre pragmática sencilla aparece la dificultad. Entre los sistemas de axiomas, considerados desde un punto de vista puramente formal, no hay casi motivo para elegir. Las razones de la elección, "comodidad, utilidad, fecundidad, belleza", varían según las necesidades de las escuelas matemáticas, finalmente fuertemente ancladas en la situación histórica y el estado de la tradición. La actitud de Queneau (y del Oulipo) frente a las restricciones tradicionales, menos segura e ingenua que la de Bourbaki, refleja sin embargo una ambigüedad inherente al trabajo. Por una parte, se reivindica el carácter eminentemente arbitrario de las restricciones, cuando al mismo tiempo se señala la arbitrariedad de las restricciones tradicionales que, precisamente por tradicionales y fuertemente inscriptas en la historia, conservan un poder de fascinación que las coloca aparte, más allá de lo arbitrario. Es difícil salir de esta ambigüedad. Las consideraciones exteriores al problema, las justificaciones de valor como las que Bourbaki desarrolla "inocentemente" en los pasajes citados, no contribuyen a despejarla.

27. Es sin duda la necesidad de situarse, de desmarcarse de la tradición, lo que explica una de las singularidades del método oulipiano: la tendencia, no verdaderamente explícita, pero fuertemente alentada, me parece, por Queneau, a la *unicidad*. Se trata de esto: habiendo sido definida una restricción, una pequeña cantidad de textos es compuesta aplicando este axioma (un texto como mínimo), que cesa entonces de preocupar a Oulipo, entrando, ya sea en el dominio público, ya sea en el del "Oulipo aplicado" (cuyo estatus todavía no ha sido bien definido).

Proposición 16: La restricción ideal no genera más que un texto.

(En verdad, existe incluso una tendencia, que podría ser calificada como ultra, por la cual *todo* texto deducido de una restricción se dirige al dominio "aplicado", siendo solo admisible, para el método oulipiano, el texto que formula la restricción, y en el mismo acto, la consuma. Es, me parece, omitir la parte deductiva del método.

Proposición 16 a: Una restricción debe "justificar" al menos un texto.)[42]

Estamos aquí en las antípodas del funcionamiento de la restricción tradicional, que supone la multiplicación, incluso la exige. Para retomar el ejemplo del soneto, muy típico: *un* soneto es algo que no existe. El primer soneto, al momento de ser soneto, no es un soneto sino una variante siciliana de la cobla provenzal. No es sino con el milésimo soneto (o más o menos; en todo caso después de muchos sonetos) que el soneto aparece. Es más, una res-
130 tricción tradicional eficaz tiende al imperialismo: cuando el alejandrino triunfa en la prosodia francesa, lo invade todo. El francés tiende a devenir alejandrino (y no-alejandrino, organizándose en relación con el alejandrino). La restricción oulipiana, al contrario, no puede tender a la multiplicidad (a la cual, parece, tiende), más que dejando de ser oulipiana.

28. LOS "FUNDAMENTOS DE LA LITERATURA"

Utilizar oulipianamente el método oulipiano para componer una axiomática de la literatura: tal es el proyecto que ha llevado a Queneau a escribir uno de sus últimos textos, aparecido en la *Bibliothèque Oulipienne* en marzo de 1976.[43]

42. François Le Lionnais es el representante, casi exclusivo, de esta tendencia.
43. En *Bibliothèque Oulipienne*, n°3 y en *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

Los fundamentos de la literatura según David Hilbert

29. El modelo es en efecto uno de los textos fundadores del método axiomático, los celebres "*Grundlagen der Geometrie*", cuya primera edición data de 1899. En este trabajo, que tuvo una gran resonancia, Hilbert describia por primera vez de forma detallada y no circular las propiedades de una "geometría" a partir de un sistema explícito de axiomas. Queneau cuenta en su introducción el punto de partida de Hilbert:

"Después de haber asistido en Halle a una conferencia de Wiener, David Hilbert, esperando el tren para Königsberg en la estación de Berlín, murmuró pensativamente: 'En lugar de puntos, de rectas y de planos, se podria igualmente emplear las palabras mesas, sillas y cromados'".[44]

30. El principio adoptado por Queneau, siguiendo a Hilbert, es el siguiente:

"Inspirándome en este ilustre ejemplo, presento acá una axiomática de la literatura reemplazando en las proposiciones de Hilbert las palabras 'puntos', 'rectas', 'planos', por 'palabras', 'frases', 'párrafos'".[45]

El resultado, sostenido por la coherencia estricta que le proporciona el texto de Hilbert, no deja, en lo que concierne a la intuición lingüística, de ser sorprendente.

El axioma continúa:

"Dada una frase, sea una palabra que no pertenezca a esa frase: en el párrafo determinado por la frase y esa palabra, existe al menos

44. Raymond Queneau, "Fondements de la littérature".
45. *Ibid.*

una frase que comprende esa palabra y no tiene ninguna palabra en común con la primera frase dada".[46]

Por más que no sea sino la traducción queneana de una verdad evidente, como es el "postulado de Euclides", su pertinencia "literaria" causa cierta perplejidad.

Se imponen algunas consecuencias. Así, este corolario del "teorema 7":

"Toda frase comprende una infinidad de palabras: uno no percibe más que un número muy limitado, las otras se encuentran en el infinito o son imaginarias".[47]

31. *¿Por qué? ¿Para qué?*

32. LA RUINA DE LAS REGLAS

El "para qué" está claro: el recurso a la matemática según las modalidades que venimos de describir en algunas proposiciones (proposiciones 1 a 16; conjeturas 1 y 2; axioma de la restricción) tiene una finalidad única: la literatura. Resta aportar alguna hipótesis sobre el "por qué" para dilucidar un poco más el "cómo".

La solución sin dudas no es una sola. Elegiremos esta: una frase del libro de Queneau *Bâtons, chiffres et lettres*, de 1937.[48]

Proposición 17: No hay más reglas cuando han sobrevivido al valor.

El agotamiento de la tradición, representada por las reglas, es el punto de partida de la búsqueda de una *segunda fundación*; la de las matemáticas.

46. *Ibid.*
47. *Ibid.*
48. Del artículo "Technique du roman"

Proposición 18: La matemática repara la ruina de las reglas. El problema del "valor" queda entre paréntesis.

33. Una vez operado el "desplazamiento" de la regla a la restricción por el axioma, la matemática provee también otro concepto de sustitución, para el reemplazo de la "forma". A continuación de la frase de 1937 que hemos tomado por proposición 17, Queneau escribía:

"Pero las formas subsisten eternamente".

La noción que sustituye a esta "eternidad", dejando la cuestión de la "eternidad" en las sombras, es, por supuesto, piedra angular del edificio bourbakista, la de *Estructura*.

34. LAS ESTRUCTURAS

La estructura, en su acepción queneana y oulipiana, apenas tiene relación con el "estructuralismo". Idealmente (como la restricción en relación con el axioma), se refiere a la estructura bourbakista: el objeto, en el caso matemático, es un (unos) conjunto(s) con algo "encima" (leyes en álgebra, proximidades en topología); en el caso oulipiano, el objeto es lingüístico[49] y su estructura es un modo de organización. Esta estructura satisfará una o muchas condiciones: axiomas en un caso, restricciones en el otro; así, un conjunto munido de una ley de composición tendrá una estructura de mónada si esta ley satisface al axioma de asociatividad, y un texto tendrá una estructura lipogramática si satisface la restricción del mismo nombre. Se ve, y es un punto importante, que la noción de estructura oulipiana no está verdaderamente derivada de la restricción, sino de las estructuras (tradicionales) que permanecen

49. En sentido amplio, el término "texto" parece ser el correlato más exacto del término "conjunto", en su pobreza.

implícitas: ¿un soneto lipogramático debe ser examinado de la misma manera que una novela lipogramática? Un grupo topológico es, ciertamente, un grupo y un espacio topológico, pero su operación y su topología no son indiferentes entre sí. ¿Cómo, oulipianamente, abordar el equivalente de este vínculo en el caso del lipograma, por ejemplo, y del soneto? La neutralidad de la convencionalidad de los soportes: textos, poemas, relatos, es sin duda alguna un obstáculo para el desarrollo de la noción oulipiana de estructura. Se comprende, en este sentido, que Queneau no haya escrito ninguna "novela oulipiana".

35. Actualmente, el método más eficaz parece ser el del "transporte de estructura": un conjunto, provisto de una estructura dada, es "interpretado" como texto: los elementos del conjunto devienen elementos del texto, las estructuras existentes sobre el conjunto son convertidas en procedimientos de composición del texto, con restricciones. Experiencia privilegiada de esto es la de un texto en proceso de escritura, de Georges Perec, *a partir* de un bi-cuadro latino.

36. El examen, bajo esta óptica, de los célebres *Cien mil millones de poemas*, nos permitirá esclarecer el lugar que ocupa este libro en el pasaje de la matemática a su literalización.

Recordemos: diez sonetos escritos sobre las mismas rimas. La estructura gramatical es tal que, sin peligro, cualquier verso del soneto "base" es intercambiable por otro situado en la misma posición. Hay entonces, para cada verso de un soneto nuevo, diez elecciones de versos independientes posibles. Sobre catorce versos, da 10^{14}, o sea cien mil millones de poemas.

¿Qué significa esto? Procedamos por analogía: elijamos diez letras, tomemos algunas de ellas y pongámoslas una detrás de otra. Llamemos a ese resultado *palabra*. No imponemos a las "palabras" así constituidas la necesidad de que figuren en un diccionario cualquiera. El procedimiento "trabaja" libremente y apor-

ta, según el número de letras que uno acepte para una "palabra", una cantidad más o menos considerable de tales palabras. Uno obtiene así un fragmento más o menos extendido de "mónada libre", construido con las letras dadas: un "objeto libre" de la estructura de mónada.

Pensemos entonces a los "cien mil millones" como el "objeto libre" de la estructura soneto: metafóricamente, como el libro de la estructura libre.

De ahí proviene su importancia: porque probemos, analógicamente, alguna operación semejante con *un* soneto de Baudelaire, por ejemplo; sustituyendo de él un verso por otro (tomado de ese mismo soneto, o de otro), respetando lo que hace de él un soneto (su "estructura"). Uno se sorprenderá de las dificultades principalmente de orden sintáctico, contra las que Queneau se había prevenido (es por lo que su "estructura" es "libre"). *Pero*, y es esto lo que nos enseñan los "cien mil millones", *contra* las restricciones de la verosimilitud semántica, la estructura soneto hace, virtualmente, de un soneto único todos los sonetos posibles por todas las sustituciones que la respeten. *El* soneto propuesto, si impone una elección, o si pretende imponer una, no suprime las otras, que lo expanden: confrontación de la "libertad" de la estructura con las restricciones del medio (lingüístico, y otro) en el cual ella se inscribe.

37. Estamos ahora en condiciones de situar el concepto clave del trabajo de Queneau, dado en el nombre mismo del Oulipo: *potencialidad*. El Oulipo es literatura potencial porque la producción de una estructura es la de todas las virtualidades de los objetos libres, si estos existen, de todas las virtualidades de los textos que la realizan, necesariamente múltiples: la unicidad del texto oulipiano actualizando una restricción (proposición 16) no debería ser considerada más que con la condición de que ese texto contenga todos los *posibles* de la restricción, textos y lecturas virtuales, potenciales: multiplicidad, pero, a diferencia de aquella que en la tradición resulta de la multiplicación de los ejemplos, multiplicidad

implícita y, en los límites, imaginaria (proposición 16), agotada por el gesto mismo que enuncia o escribe la estructura.

38. Una trayectoria implícita conduce así de la matemática, como lectura y práctica, a la puesta en práctica en una escritura de esta matemática practicada: tal, en gran medida, la creación y la avanzada del Oulipo. No iremos ahora más allá, a buscar al invisible matemático en la parte más visible de la obra de Queneau: novelas, poemas. No porque sea indistinguible (al menos parcialmente), sino porque su disimulación es un aspecto necesario del proyecto de Queneau y de su método; dejemos el develamiento a otros, más tarde. Tratemos solamente de elucidar su sentido.

39. EL SENTIDO DE LA COMBINATORIA

Más arriba hemos ligado el "recurso" a la matemática al "hundimiento de las reglas". Admitido esto, queda por comprender el porqué de la elección combinatoria, del partido tomado por la aritmética; por qué, por todos los caminos, uno se encuentra siempre, en Queneau, con los números enteros.

40. Un elemento de dossier:

"Me ha resultado insoportable dejar al azar el cuidado de establecer la cantidad de capítulos de estas novelas."[50] Así, *El problema* se compone de 91 (7x13) secciones, siendo 91 la suma de los 13 primeros números, cuya "suma" da 1, que es a la vez el número de la muerte de los seres y el de su regreso a la existencia, regreso que entonces no concebía sino como la perpetuidad irresoluble del malestar sin esperanza. En ese tiempo, yo veía en el 13 un

50. *Rimes, chiffres et lettres*. Se refiere a las novelas *El problema* (*Le Chiendent*), *Gueule de Pierre* y *Los últimos días* (*Les derniers jours*).

número benéfico porque negaba la felicidad; en cuanto al 7, lo tomaba, y lo tomo todavía, como imagen numérica de mí mismo, porque mi apellido y mis dos nombres se componen cada uno de siete letras y nací un 21 (3x7)".

Otro fragmento:

–Es extremadamente idealista, digamos, lo que usted me cuenta.

–Realista querrá decir: los números son realidades. ¡Los números existen! ¡Existen tanto como esta mesa, sempiterno ejemplo de los filósofos, infinitamente más que esta tabla!

–¿No podrían hacer un poco menos de ruido?, dijo el mozo.[51]

41. La intensidad exhibida en esta identificación numérica, o numerológica, de la identidad personal, evoca[52] un espectro ya insidiosamente aparecido en el punto 4 a propósito de las series s-aditivas. Recordemos la siguiente frase, ya citada más arriba: "para l'«I, uno tiene el gusto de reencontrar los números de Fibonacci". Los número de Fibonacci, que Queneau gusta de señalarnos, construidos por un procedimiento vecino a aquel con que él trabaja, tienen, se sabe, la particularidad de estar en el centro de muy honrosas y siempre renovadas especulaciones estético-metafísicas antiquísimas, puesto que la relación entre dos números consecutivos de la serie tiende hacia un límite, llamado "número de oro". Podemos entonces dejarnos llevar y suponer que, en alguna parte del estudio o del proyecto de las series s-aditivas, interviene algo que es "más" que su engendramiento, diferente de los secretos de su enumeración; la búsqueda de una multiplicidad nueva de límites (o de no-límites, cuando la serie se interrumpe), cada una fundadora de una proposición singular y perfecta, número no ya de

51. Raymond Queneau, *Odile*.

52. No nos referimos a la indisolubilidad del hombre y la obra.

oro pero de algún otro material precioso, "tierra rara" de la estética; multiplicación eminentemente irónica de la verdad de lo bello.

42. Esto, también:

"Existen formas de la novela que imponen a la materia propuesta todas las virtudes del Número y, naciendo de la expresión misma y de los diversos aspectos del relato, connatural a la idea directriz, hija y madre de todos los elementos que ella polariza, desarrollan una estructura que transmite a las obras los últimos reflejos de la luz universal y los últimos ecos de la Harmonía de los Mundos" [53]

43. EN ESTE PUNTO NOS SEPARAMOS.

53. Siempre en "Technique du roman", en *Bâtons*...

CLASIFICACIÓN DE LOS TRABAJOS DEL OULIPO [TABLA DE QUENELEIEFF]*

Raymond Queneau

Esta tabla, proyectada por Raymond Queneau en 1973, es una tentativa provisoria de clasificación. A partir de estos datos, algunas cosas, según la época, pueden ser reemplazadas. Por otra parte, la tabla está en vías de completarse y complejizarse constantemente.

* Publicada en *Atlas de la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

	I. LONGITUD	II. NOMBRE
(a) Letras, signos tipográficos	*Una tonada de diablos...*	Bola de nieve *De 97 a 99, etc.* (Alphonse Allais) Poema monograma (Le Lionnais)
(b) Sílabas		Prosodia clásica francesa *Les Djinns* (bola de nieve silábica)
(c) Palabras	Bola de nieve Textos monosilábicos	"Condensados" (Texto donde cada frase tendría el mismo número de palabras) Estilo telegráfico
	Literatura definicional (Themerson, Queneau, Bénabou)	Alejandrinos dodecasílabos *Le jour n'est pas plus pur, etc*
(d) Frases	Soneto quevalien (bola de nieve de frases) Redundante de Mallarmé (Queneau) Proverbios (Bénabou)	Cuarteto, etc.
(e) Párrafos	(Folleto tipo Louis Noir) Cuarteto, etc.	Soneto, etc. *Sonetos irracionales* (Bens)

III. ORDEN	IV. NATURALEZA
Anagrama Palíndromo Acróstico	Lipograma Tautograma Palíndromo vertical (Perec) Drama alfabético (Perec)
Verso para tartamudos (Lescure) Verso en eco (Brunet) Pequeño abecedario (Perec) Palíndromo silábico (Luc Étienne)	Prosodia greco-latina Rima Rimas heterosexuales (Arnaud) Antetrimas (Schmidt) Holotrimas (Le Lionnais)
Inventarios (Bens) Sexina Poema booleano (Le Lionnais) Permutaciones (Lescure) Poemas carrés (Lescure) Palíndromo verbal (Luc Étienne)	Liponimia (propuesta por Perec) *La Rien que le Toute la* [sin sustantivos, verbos ni adjetivos] (Le Lionnais) *Algol* (Le Lionnais / Arnaud) Poesía antonímica (Bénabou)
5 + 7 (Lescure)	
Cerrón Encadenamientos (Le Lionnais) Alejandrinos blancos Poemas prestados (Queval) 10^ poemas (Queneau) Palíndromo de frases	Homosintaxismo (Le Lionnais) [Historia homosintáctica: cada frase tiene la misma estructura] Quimeras (Roubaud)
Textos arborescentes (Le Lionnais) *Cuento a tu manera* (Queneau) Árbol en el teatro (Fournel y Enard)	ℓ (Roubaud) *31 al cubo* (Roubaud)

RESTRICCIONES DE ORDEN SEMÁNTICO

	I. LONGITUD	II. NOMBRE	III. ORDEN	IV. NATURALEZA
Personajes		Tragedia griega		
Objetos				
Eventos		Tragedia clásica (unidad de acción)		
Sentimientos			*El castillo de los destinos cruzados* (Calvino)	
Lugar		Tragedia clásica (unidad de lugar)		
Duración	Tragedia clásica (unidad de tiempo)			

CIEN MIL MILLONES DE POEMAS INSTRUCCIONES DE USO*

Raymond Queneau

Fue más por la inspiración que me produjo un libro para niños titulado *Têtes de Rechange* que por juegos surrealistas como el cadáver exquisito que concebí (y llevé a cabo) esta pequeña obra, que permite a cualquier persona componer a voluntad cien mil millones de sonetos, todos ellos, por supuesto, regulares. Es, al fin y al cabo, una especie de máquina de fabricar poemas en número limitado, aunque es verdad que ese número limitado provee lecturas para casi doscientos millones de años, leyendo veinticuatro horas por día.

Para componer estos diez sonetos, me fue necesario seguir las siguientes reglas:

1) Las rimas no debían ser demasiado banales (para evitar la chatura y la monotonía), ni tampoco muy raras o únicas (*-ize*, *-once*, *-orze*, por ejemplo); era necesario que hubiera en los cuartetos al menos cuarenta palabras diferentes y en los tercetos, veinte.

* Publicado como Introducción a *Cent mil milliards de poèmes*, París, Gallimard, 1961, aparecido también en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973, y en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009.

No tenía importancia que palabras iguales rimasen en el mismo verso, porque estos no se leerían al mismo tiempo; solo me permití romper esta licencia en los casos de "*beaux*" (sustantivo y anglicismo) y "*beaux*" (adjetivo).

2) Cada soneto debía, si no ser perfectamente claro, tener al menos un tema y una continuidad, si no los otros 10[14] no habrían tenido el mismo encanto.

3) La estructura gramatical, finalmente, debía ser la misma y mantenerse invariable en cada sustitución de versos. Una solución

Vista de los interiores del libro.

simple podría haber sido que cada verso conformara una proposición principal. No me permití este recurso salvo en el soneto 10 (¡el último!). También tuve cuidado de que no hubiese desacuerdos entre el género femenino y el masculino, o el número singular y el plural, de un verso a otro, en los diferentes sonetos.

Es fácil comprobar, cuando se ve que cada verso está impreso sobre una cinta independiente, que el lector puede componer 10^{14} sonetos diferentes, o sea cien mil millones de poemas. (De un modo más explícito, para los escépticos: a cada primer verso del total de diez primeros versos, uno puede hacerle corresponder diez segundos versos diferentes, por lo tanto ya hay cien combinaciones posibles para los dos primeros versos. Cuando se agrega un tercer verso, las combinaciones posibles alcanzan las mil. Para los diez sonetos, completos, de catorce versos, se obtiene el resultado enunciado en el título.)

Si lleva 45 segundos leer un soneto, y 15 segundos cambiar las cintas en que están impresos, a un ritmo de lectura de 8 horas por día, durante 200 días al año, se tarda más de un millón de siglos en agotar las posibilidades del libro, mientras que leyendo todo el día, los 365 días del año, lleva 190.258.751 años, más algunas horas y minutos (sin tomar en cuenta los años bisiestos y algún otro detalle).

A PROPÓSITO DE LA LITERATURA EXPERIMENTAL*

François Le Lionnais

De Lycophron[1] a Raymond Roussel[2] pasando por los Grandes Retóricos, la literatura experimental acompaña discretamente a la literatura sin más. Con los *Ejercicios de estilo* de Queneau y el presente trabajo, pretende salir de esa semiclandestinidad, afirmar su legitimidad, proclamar sus ambiciones, constituir sus métodos: ponerse en sintonía con nuestra civilización científica. Su vocación es la de explorar, tanteando el terreno, trazando sobre él pistas nuevas, investigando si tal ruta se interrumpe sorpresivamente, si tal otra no es más que un camino vecinal, si aquella alcanza al fin una vía triunfal que conducirá hacia las Tierras prometidas y los Eldorados del lenguaje. Uno de esos tanteos es el que nos proponen los *Cien mil millones de poemas*, que se inscriben en un

* Escrito en 1961 como Posfacio a la edición de *Cent mil milliards de poèmes* de Raymond Queneau, publicado también en *La littérature potentielle*. París, Gallimard, 1973, y en *Anthologie de l'Oulipo*. París, Gallimard, 2009.

1. Tal vez.

2. Efectivamente.

capítulo más amplio que podría denominarse "literatura combinatoria", por la cual Raymond Queneau parece manifestar una predilección particular.

¿No han experimentado alguna vez, bajo los efectos de un verso perfectamente logrado, el sentimiento triste de que es una lástima que ese verso no pueda volver a utilizarse? ¿Extinguirá un verso logrado toda su virtud en un solo poema? Me cuesta creerlo. Si ha sabido expresar tan bien aquello de que está cargado, ¿por qué romperse la cabeza para transmitir ese mismo mensaje de forma diferente, con el riesgo de que sea menos preciso?[3]

Me dirán, y por supuesto estoy de acuerdo, que un poema no es solamente la adición de los versos que lo componen. Una geometría se mezcla en esta aritmética. El orden en que los versos se encadenan produce una configuración que contribuye poderosamente al efecto poético. Uno podría incluso demostrar esta proposición recurriendo a contraejemplos de alguna manera complementarios: por un lado, poemas bastante mediocres, algunos de cuyos versos, considerados separadamente, serían excelentes, y por otro lado versos sin brillo, cuya asociación daría forma a poemas de gran belleza.[4]

Surge entonces la mayor virtud de estos cien mil millones de poemas. Sin dudas, dados los efectos del azar, no todas las combinaciones que pueden darse son de igual valor; representan, sin embargo, más que una colección de cadáveres exquisitos. Esto se debe al hecho de que Raymond Queneau adoptó un plan general que limita y orienta los efectos del azar. Impuso una estructura[5]

3. Hace algunos años encontré cierto placer componiendo poemas con versos tomados de otros escritores: *Ô combien de marins, combien de capitaines/ Fils frère oncle, cousin, beau-frère de greffier./ Manipule des poids de cinquante kilos./ Dans une terre grasse et pleine d'escargots.*

4. Me inclino a pensar que esta diferencia podría esclarecer la disputa entre clasicismo y romanticismo.

5. ¿Sintáctica? No solamente.

común a los diez *sonetos-generadores*, que parcialmente vuelve a encontrarse en los *sonetos-derivados*, confiriéndoles una eficacia suplementaria.

Es cierto, hay otras direcciones posibles (y creo saber que algunos buenos espíritus se están ocupando de ellas). Ya en el siglo XVII, en un suplemento de las *Deliciae physico-mathematicae*, de su compatriota Daniel Shwenter, George-Philipp Harsdorffer lanzó la idea de los "poemas proteicos". En este caso, las permutaciones se realizan entre las mismas palabras, de suerte tal que, siendo estas de igual cantidad de sílabas, el metro se conserva a pesar del cambio de sentido. Así, intercambiando los once monosílabos, marcados con itálicas de los dos versos siguientes

> *Ehr, Kunst, Geld, Guth, Lob, Weib* und *Kind,*
> *Man* hat, *sucht, fehlt, hoffi* und verschwind.[6]

pueden obtenerse 39.917.800 dísticos diferentes.

La diferencia entre ambos métodos es evidente. Harsdorffer cambia las palabras, mientras que Queneau cambia los alejandrinos. Además, el primero opera en el interior de un solo poema, cuando el segundo lleva las sustituciones hacia el exterior. De esto se deriva, necesariamente, una mayor cantidad de combinaciones, implicando la expansión de la productividad un descenso en el costo unitario de los poemas. Es por esta superioridad técnica que la obra que usted tiene entre manos representa, en sí misma, una cantidad de texto mayor a todo lo que los hombres han escrito desde la invención del lenguaje, incluidas las novelas populares, la correspondencia comercial, diplomática y privada, los borradores arrojados al cesto y los graffitis. Esta particularidad, que de ninguna manera tiende a devaluar el *procedimiento Harsdorffer*, hay en todo caso que acreditársela al *procedimiento Queneau*.

6. Ver traducción en nota al pie de la página 66.

A nadie sorprenderá saber que el prurito combinatorio ha hecho estragos más allá de los dominios del lenguaje. Al representar, en 1740, las notas de la escala numérica, Jean-Jacques Rousseau abrió a sus contemporáneos posibilidades de las que muchos no se privarán, y que, en nuestros días, han tentado a John Cage y a la escuela de música algorítmica de Pierre Barbaud. Mozart[7] y Stockhausen[8] prefieren introducir las permutaciones en un nivel más elevado, sobre frases musicales de invención humana. Nos encontramos cerca de Queneau. En pintura (además de las obras móviles o transformables que se alejan de nuestro control cuando ingresan al continuo) señalemos el caso de "Jazz", el móvil luminoso de Frank Malina, que permite $2^{16}-1=2047$ combinaciones. Mencionemos además el juego de prestidigitación imaginado por Mel Stover, que permite encontrar, cómoda e infaliblemente, una carta elegida por un espectador, en un mazo integrado por diez millones de cartas diferentes.

He aquí entonces, llamada a tener, me parece, un destino envidiable, una nueva fórmula de composición literaria, disponible para quien desee experimentarla. ¿Es necesario exclamar, como el Viejo de la Montaña en su lecho de muerte, que "nada es verdadero, todo está permitido"? Por supuesto, no suscribimos a tanto cinismo. Pero convengamos en que uno se concede muchos permisos estos días, y algunos en materia de literatura experimental…

7. Su "juego musical" se presentaba bajo la forma de un fichero, acompañado por una nota que mostraba "cómo componer, a través de un sistema simple, un número limitado de valses, rondós y minués", todo esto incluido en un elegante sobre.

8. Pieza para piano nº11.

SOBRE RESTRICCIONES Y EXPERIENCIAS

HISTORIA DEL LIPOGRAMA*

Georges Perec

De los veintiún grupos enumerados por Scholem, que dan forma a los cinco libros del Zohar, el 16° es un monólogo de Rabbi Shimon sobre las letras que componen el nombre de Dios; el último brinda setenta interpretaciones de la primera palabra de la Torá: Berechit.

En "Una vindicación de la cabala", Borges habla de esa idea prodigiosa de "un libro impenetrable a la contingencia". Si es verdad que al comienzo estaba el Verbo y que la Obra de Dios se llama Escritura, cada palabra, cada letra, pertenecen a la necesidad: el Libro es una trama infinita recorrida continuamente por el Sentido, el Espíritu se confunde con la Letra, el Secreto (el Saber, el Juicio) residen en una letra perdida, en una palabra asesinada; el Libro es un criptograma del cual el Alfabeto es cifra.

La fiebre exegética de los Cabalistas parece ejercerse en tres direcciones principales. La primera, o *Gématrie*, se interesa por el valor numérico de las letras (aleph=1, beth=2, gimmel=3, etc.).

* Publicado en *La littérature potentielle*. Paris, Gallimard, 1973.

emparentando las palabras de totales idénticos. Su equivalente retórico más próximo sería el cronograma, donde la lectura de las cifras romanas contenidas en un verso determina una cifra significativa; fue una de las especialidades de los conventos belgas durante los siglos XVII y XVIII; André de Solre recogió algunos en 1670 y un *Arte del cronograma* fue publicado en Bruselas en 1718.

La segunda dirección, o *Notarikon*, considera cada palabra del Libro como una sigla; Agla querría decir Atha Gibor Leolam Adonai. Cada letra del Libro no sería más que la primera letra de una palabra, por lo que la Biblia se convertiría en un gigantesco acróstico.

De acuerdo con la tercera dirección, o *Temurah*, el Libro es un anagrama que oculta (supongo que algo así como cien mil millones de veces) el nombre de Dios.

Creo que un eco considerablemente disminuido de estas preocupaciones resuena todavía a propósito del lipograma.

El *Diccionario Littré* llama lipograma a una "obra en la cual se pretende no utilizar una letra particular del alfabeto"; *Larousse* dice, con más precisión: "Obra literaria en la cual se impone no introducir una o más letras del alfabeto". Apreciar el matiz, la diferencia que va de "se pretende" a "se impone" bien podría ser uno de los objetivos de este artículo.

Lipograma (y no *Hypograma*, cuyo sentido sería vecino pero sin duda más ambiguo) no quiere decir "letra grasosa" y menos todavía "gramo de grasa". El radical *lipo* viene de *leipo*, dejar; más allá de las derivaciones de "lipograma" (lipogramático, lipogramatista), no existe, en mi conocimiento, en francés, sino una palabra que utiliza la misma raíz. Es lipotimia: pérdida de la conciencia con conservación de la respiración y la circulación. La lipotimia es el primer nivel del síncope.

Los alemanes dicen *Leipogram* o *Lipogramm*, los españoles *Lipograma* o *Lipogramacia*, los ingleses *Lipogramm* o, tal vez, *Letter-dropping*. Esto, por supuesto, cuando se lo menciona, porque la mayor parte de las veces es algo que no se nombra.

Ausente en Furetière y en la primera edición del *Diccionario de la Academia* (1694), la palabra aparece en el *Diccionario* de Trévoux (1704). La Academia la admitió en 1762, luego la suprimió en 1878.

El *Robert* (que, dicho sea de paso, da en el tomo 3, página 436, o en la versión resumida, en la página 822, una definición falsa de haiku), ignora el término. El *Diccionario de poética y de retórica* de Henri Morier hace lo mismo.

Esta ignorancia lexicográfica viene acompañada por un desconocimiento crítico tan tenaz como condenable. Únicamente preocupada por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, la Visión del Mundo, las Opciones Fundamentales, el Genio, la Creación, etc.) la historia de la literatura parece ignorar deliberadamente la escritura como práctica, como trabajo, como juego. Los artificios sistemáticos, los manierismos formales (aquello que, en un análisis último, constituye a Rabelais, Sterne, Roussel) son relegados en estos registros a los asilos de los locos literarios que son las "Curiosidades", los "Tesoros de las singularidades", las "Bibliotecas extrañas", los "Divertimentos filológicos", las "Frivolidades literarias", compilaciones de una erudición maníaca en la cual las "hazañas" retóricas son descriptas con una complacencia sospechosa, una sobrestimación inútil y una ignorancia cretina. Las restricciones son consideradas aberraciones, monstruosidades patológicas del lenguaje y de la escritura; los trabajos que estas restricciones suscitan no tiene derecho a acceder a la categoría de obra; encerrados, finalmente, y sin derecho a protestar, incluso, la mayoría de las veces, por los mismos autores, en sus proezas y en sus habilidades, permanecen como monstruos paraliterarios justificados solo como una sintomatología cuya enumeración y clasificación desembocan en un diccionario de la locura literaria.

Sin querer discriminar, en la escritura, dónde hay locura y dónde no, podemos al menos recordar que los manierismos formales han existido desde siempre y no solamente, como se quiere hacer creer, en épocas de decadencia. Han recorrido toda la

literatura occidental (no nos ocuparemos de otras) y han atravesado todos los géneros. La lista que el Oulipo ha comenzado a realizar de los "plagiarios por anticipación" tiene grandes posibilidades de terminar siendo un nuevo Diccionario Universal de las Letras.

No pretendemos que los artificios sistemáticos se confundan con la escritura, sino simplemente subrayar que constituyen una dimensión no desdeñable de la misma. En lugar de andar persiguiendo, no se sabe dónde, lo inefable, ¿no es mejor preguntarse antes por la persistencia del soneto? ¿Por qué deberíamos olvidar que el verso más hermoso de la lengua francesa es un verso monosilábico?

La mayoría de aquellos que, lexicógrafos, bibliófilos o historiadores, han hablado del lipograma, generalmente lo han descripto como "un juego pueril", "un esfuerzo sin sentido", "una forma de necedad", "una triste tontería", "*a misplaced ingenuity*", "*ein geistlose Spielerei*".

La severidad de las apreciaciones da mucho que pensar. Sin llegar a Dinaux, quien habla de "esos monumentos de la estupidez humana", encontraremos, al azar de las compilaciones, que "es vano y frívolo intentar hacer una lista de bobadas semejantes" (Gausseron), que un lipogramista no tiene, en verdad, "nada que decir" (Raby), que sus obras no exhiben otro mérito que una curiosidad para bibliófilos (Canel), que es necesario ser un tonto para escribir un lipograma (Fournier hijo), y que solo un pedante puede admirar tales ridiculeces (Boissonade).

Es necesario retroceder en la historia literaria alemana, o esperar la aparición del Oulipo o la de los teóricos de la información para que este desprecio casi unánime, que en palabras de Marcial parece haberlo dicho todo:

Turpe est difficile habere nugas
Et stylus labor est ineptiarum

deje paso a un interés un tanto más positivo, justificado, me parece, por tres constataciones elementales:

–la idea del lipograma es de una sencillez infantil,
–su realización puede enfrentar grandes dificultades,
–no necesariamente el resultado es espectacular.

La historia del lipograma es difícil de reconstruir: sus raíces se han dispersado, gran cantidad de obras han desaparecido o son inhallables en el marco de la investigación de un aficionado. Abundan los robos y los plagios, lo que hace muy compleja la identificación de los autores: tres italianos han escrito textos diferentes con un mismo título: *L'R sbandita*; *Los dos hermanos incógnitos*, de Navarette, se transforma en *Los dos hermanos*, de Zurita, y en *Los tres hermanos*, de Vélez de Guevara; los *Varios efectos de amor*, de Alcalá y Herrera son, la mayoría de las veces, atribuidos a Isidro de Robles, quien solo los ha copiado, o a Lope de Vega, a Calderón, ¡o incluso a Cervantes!

Por lo demás, no importa qué frase, de qué autor, en no importa qué lengua, tiene todas las posibilidades de ser lipogramática: un versículo de siete salmos del *Beati Quorum* no contiene la letra *a*; la segunda frase de *Rocambole* no tiene, entre otras, ni *p* ni *v*; en el primer cuarteto de las *Stances à la Marquise* de Corneille, no hay ni *b* ni *c*; un pensamiento de Ingres no contiene *i*, etc. La probabilidad lipogramática (que es una de las bases de la criptografía) explica perfectamente la existencia de un arte inverso: el arte panagramático, uno de cuyos ejemplos es muy familiar a todos los que alguna vez practicaron dactilografía ("*Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume*")[1] y cuya dificultad parece suficiente para que seis versos panagramáticos de un autor griego del siglo XII hayan bastado para que su nombre pasara a la historia: Jean Tzetzes.

El más antiguo lipogramista habría sido Lasos d'Hermione (algunos han dicho que fue uno de los Siete Sabios, pero lo dudo), quien vivió durante la segunda mitad del siglo VI a.C. Esto, según Curtius, haría del lipograma el más viejo artificio sistemático de

1. Frase en la que se utilizan todas las letras del alfabeto latino. [N. de los E.]

la literatura occidental. A Lasos no le gustaba la letra *sigma*; no la utilizó en una "Ode aux Centaures", de la cual nada se ha conservado, y en un "Hymne à Demeter", del cual se ha conservado el primer verso, tal como nos lo ha transmitido Atenea:

Δημητρος μέλπω Κοραν τε Κλυμενοιο θύγατρα

No tenemos ningún motivo para desestimar la opinión del abate Barthelemy, quien señala que Lasos, que era sobre todo músico, quería evitar "el silbido desagradable de sigma", silbido que habría sido especialmente buscado por Eurípides. El lector interesado encontrará en Boissonade algunos ejemplos del sigmatismo de Eurípides.

Píndaro, alumno de Lasos que también estigmatizó la letra sigma, escribió una "Ode sans sigma" (y no sin zeta, como pretende Gausseron en el artículo "lipograma" de la *Encyclopédie* de Berthelot). No queda nada de ella, pero Eustacio asegura, según
158 Clearque, que la habría recibido de Atenea.

Estos dos primeros ejemplos (si así pueden considerarse) parecen en todo caso revelar una suerte de purismo eufónico, una forma de contra-aliteración, más que un gusto real por una restricción.

Después de Píndaro, ¿dejaron los griegos de interesarse por su alfabeto? Hay que esperar algunos siglos (dejando de lado unas dudosas *Metamorfosis* lipogramáticas de Partenio de Nicea) para, en el siglo III de nuestra era, ver aparecer un nuevo lipogramista, Nestor de Laranda, cuya ambición fue grandiosa: como tantos otros, Nestor reescribió la *Ilíada*, pero lo hizo privándose de *alpha* en el primer canto, de *beta* en el segundo, de *gamma* en el tercero, y así sucesivamente, hasta la extinción conjunta del alfabeto y de la obra. Puede apreciarse la dificultad de su empresa si se piensa en la importancia que tienen la redundancia y los epítetos homéricos; también puede minimizarse recordando que ninguna letra es irremplazable, y que solo dos o tres son realmente esenciales.

Menos de dos siglos más tarde, Trifiodoro de Sicilia, un griego de Egipto, completó la tentativa de Nestor dedicándose, con el

mismo procedimiento, a la *Odisea*. Doce siglos después, más precisamente el martes 8 de mayo de 1711, provocó una reprobación irónica de Addison: debía ser triste, dijo en resumen Addison, ver rechazada como un diamante defectuoso ("*a diamond with a flaw in it*") la palabra más adecuada y más elegante de la lengua, por poseer la letra proscripta. No se entiende bien por qué Addison se la tomó precisamente con Trifiodoro, a quien jamás había leído, porque su trabajo había desaparecido. Tampoco se conserva nada de la *Ilíada* de Nestor, ni de las anteriores pero más hipotéticas *Metamorfosis* de Partenio. La existencia de estas obras (de las cuales Leoniceno dijo que eran obras "de un gran trabajo, de un espíritu ingenioso, de un inestimable esfuerzo") se menciona en un fragmento de Eustacio de Tesalónica retomado, cinco siglos más tarde, en una colosal y fastidiosa compilación que se atribuye a Suidas, ¡autor ficticio si los hubo! Nada de esto impide que Nestor y Trifiodoro sean los más conocidos, los más citados de los lipogramistas.

El primer lipograma comprobado es *De aetatibus mundi et hominis*, de un gramático latino, nacido en Egipto en el siglo VI, Fabius Planciades Fulgentius, conocido también con el nombre de Fabius Claudius Gordianus Fulgentius (o Gordien Fulgence). No se trata de un santo.

El *De aetatibus* es un tratado que versa sobre distintas cuestiones sin mayor interés. Está dividido en veintitrés capítulos. El primero no incluye la *a*, el segundo la *b*, el tercero la *c*, etc. Se han conservado los catorce primeros capítulos; un agustino, Jacques Hommey, los publicó en París, en 1696, bajo el título *Liber absque litteris historia. De Aetatibus... absque a, absque z. Opus mirificum.* Una segunda edición fue realizada en Leipzig, en 1898, por Rudolf Helm.

A mediados del siglo XI, Pierre de Riga, canónigo de Santa María de Reims, tradujo la Biblia en verso bajo el título leirisiano de *Aurora* (porque en ella se disipan las oscuridades de la Escritura). Cada canto es seguido de una *Repetitio priorum sub compendio*, es

decir, de un resumen en versos lipogramáticos. El resumen del primer capítulo no tiene *a*, el del segundo no tiene *b*, etc. La obra tuvo un éxito considerable, a tal punto que hoy se le conocen doscientos cincuenta manuscritos. Polycarp Lester hizo una edición en Halle en 1721.

Para prácticamente la misma época, el gramático y poeta árabe Hariri se ejercitó también en el lipograma, aunque, hay que reconocerlo, de una forma un tanto amateur.

Aquí termina lo que podría denominarse la primera tradición del lipograma, que produce una obra continua, inspirándose la mayor parte de las veces en una obra madre (la *Iliada*, la *Odisea*, la *Biblia*), dividida en tantos capítulos como letras hay en el idioma en que está escrita, evitando en cada capítulo una de esas letras.

Esta tradición, que propongo denominar totalitaria, no tendrá hacia adelante más que prolongaciones degradadas: conjuntos de piezas diferentes cuya reunión forma un alfabeto sin que haya una continuidad de un parte a la otra. Citemos, por no tener más que decir, el *Alfabeto distruto*, de Cardone, los *Unterhaltende Geduldsproben*... de F.A.C. Keyser, los veintiséis cuartetos de Gabriel Peignot, en donde la brevedad de las piezas vuelve a la restricción casi nula, los sesenta y seis sonetos (tres alfabetos) de Salomon Certon (Sedan, 1620), donde se descubrirá a) que, íntimo del almirante de Coligny, fue un milagro que escapara de Saint Barthelémy, 2) que fue un eximio traductor de Homero, y 3) que también escribía sextinas.

La segunda tradición del lipograma describe una historia de la ausencia de la letra *r*. Esta tradición, llamativamente estable desde comienzos del siglo XVII hasta nuestros días, se encuentra casi exclusivamente en lipogramas alemanes e italianos. Algunos raros autores se privaron a veces de otras letras (Frey de la *e*, Mullner de la *m* y de la *o*, Harsdorffer de la *l* y de la *m*, Caroline W. u Otto Nebel suprimieron de nueve a doce consonantes), pero es la *r* y solo ella la que

asegura la continuidad de la tradición. Esto se explica por el hecho de que la *r*, incluso si no es la letra más utilizada, tiene, en alemán al menos, un rol "gramatical" esencial; su ausencia, muestra Schulz-Besser, impide recurrir a una partícula relativa masculina (*er*, *der*, *dieser*, *jener*, *welcher*), lo que constituye una restricción muy fuerte.

La tradición se implantó primero en los sermones y disertaciones teológicas en latín: el *Xenium* de Andreas Prolaeus Pomeranus (1616), un *Panegírico* de Janus Caecilius Frey, que se privó a la vez de la *r* y de la *s* (1616), un sermón anónimo sobre el nacimiento de Cristo (Estrasburgo, 1666). Predicadores y teólogos en lengua alemana continuaron la tradición: Joachim Müllner, Erdman Uhse, Johann Conrad Bonorand. Durante el siglo XVIII renegaron de la *r* los poetas, Brockes antes que ninguno, cuyo poema *Auf ein starckes Ungewitter erfolgten Stille* incluye una secuencia de setenta versos sin esa letra; luego fue Gottlob Wilhelm Burman quien, menos parco, se impuso la ausencia de la *r* en tres poemarios completos. Incluso se encuentra una pieza sin *r* en las poesías de Kempner (1903).

Durante el siglo XIX, la restricción persiste sobre todo en los prosistas: Franz Rittler (1813), Leopold Kobe (1816), Christian Weise (1878), Paul von Schonthan (1883) e incluso el traductor de Hariri.

De todos estos proyectos, el más ambicioso fue sin dudas el de Franz Rittler, quien escribió una novela de 198 páginas, *Die Zwillinge* [Los gemelos].[2] La idea misma del lipograma fascinó a Rittler, que en la contratapa de la tercera edición de su novela (1820), propuso a los lectores la suscripción a una obra titulada *Ottilie von Reisenstein*, que se proponía escribir sin utilizar ni la *a*, ni la *b*, ni la *c*, ni la *ch*, ni la *ck*, iniciativa arriesgada de la cual jamás se conoció el resultado.

2. Riller habla de gemelos: los españoles también cuentan (*Los dos hermanos*) una historia similar, y *La disparition* relata las desgracias de una familia numerosa. ¿Es el tema de los hermanos inherente al lipograma?

La escuela italiana en su totalidad testimonia un profundo desprecio por la letra *r*, y la mayoría de las veces solo por ella. Al lado de algunas obras menores (un cuento de Riccoboni, un discurso de Luigi Casolini, una pieza anónima representada en Génova en 1826), hay un poema de 1700 versos de Orazio Fidele, *L'R sbandita sopra la potenza d'amore nella quale si leggono mille e settecento versi senza la lettra R* (Turín, 1633), cuyo título retoma el de un poema anterior, bastante más breve, del dominico Giovanni Nicole Ciminello Cardone (Nápoles, 1619); una tercera *R sbandita*, un discurso de Gregorio Leti, será publicado veinte años más tarde (1653).

Algunos críticos desdeñosos aseguran que el poema de Orazio Fidele no tiene ningún mérito, que alcanza con decir *Cupido* en lugar de *Amore* y *Cintia* en lugar de *Venere*; agregan, irónicos, que el poema tiene 1541 versos y no 1700. Esto no impide que en él haya un verso magnífico sin *e*:

D'Apollo fulmino l'incanto figlio

ni que en un prefacio soberbio, Orazio Fidele recuerde que

"*E pure l'R è lettera dell alfabeto, lettera che per tre, quattro parole che diciamo molte volte s'intervine. Lettera che ancor che si possano tutte l'altre ella non può sfugirli. Hor si, che può dirsi quelle antico & divulgato notto* NATURA VINCITUR ARTE".

Las mayúsculas pertenecen al autor.

La tercera tradición del lipograma es la tradición vocálica. No necesariamente es la más compleja; escribir sin la letra *a* es sencillo en francés pero arriesgado en español, y es al revés en el caso de la *e*. La tradición vocálica se desarrolló principalmente en España, accesoriamente en Francia y en Inglaterra.

La tradición española reposa principalmente en un autor portugués, Alonso de Alcalá y Herrera (12 de septiembre de 1599 - 21 de noviembre de 1682), quien publicó, en 1641, en Lisboa, un texto en octavas titulado:

Varios efectos de amor, en cinco novelas exemplares, y nuevo artificio para escribir prosa y versos sin una de las letras vocales.

En él se encuentran: *Los dos soles de Toledo*, sin *a*; *La carroza con las damas*, sin *e*; *La perla de Portugal*, sin *i*; *La peregrina ermitaña*, sin *o*; y *La serrana de Cintra*, sin *u*.

Esta obra fue plagiada por Isidro de Robles con el título de *Varios effetos de amor* (o tal vez *Varios prodigios de amor*), compilación que recoge once relatos de diversos autores; solo las cinco novelas de Alcalá y Herrera son lipogramáticas. La obra fue editada en Madrid, en 1666; he comprobado la existencia de trece ediciones, diez en Madrid y tres en Barcelona, la última de 1871. Diversos autores, entre ellos Peignot, atribuyen la obra a Lope de Vega, sin dudas porque Lope es autor de una de las otras novelas compiladas. Joseph T. Shipley (*Playing with words*, 1960) la atribuye a Cervantes.

No es improbable que antes de Isidro de Robles haya sido Manuel Lorenzo de Lizarazu y Berbuizana quien robó a Alcalá y Herrera, en un libro titulado *Triunfos de amor, dos novelas singulares* publicado en Zaragoza en 1654.

La quinta de Laura, de Castillo Solorzano (Madrid, 1649), no contiene la letra *y*. Existe una *Chanson* sin *u* en una de las últimas novelas picarescas, *Estebanillo Gonzales* (1646), preciosa sobre todo por la descripción que hace de la soldadesca española en Flandres.

En *Flor de sainetes* (Madrid, 1640), de Francisco Navarette y Ribera, se encuentra la *Novela de los tres hermanos, escrita sin el uso de la a*, reeditada por separado en Sevilla, en 1655, con el título *Los dos hermanos incógnitos. Novela singular sin usar en toda ella de*

La letra a. Entretanto, Fernando Jacinto de Zurita y Haro había firmado *Los dos hermanos (sin a)* en Madrid en 1654. Y en la tercera edición de *El Diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara (Madrid, 1733), se encuentra una *nouvelle* sin *a*, *Los tres hermanos*. Hasta hoy no se ha dado con ninguna explicación satisfactoria que justifique la desaparición o reaparición del tercer hermano de una edición a la otra. Borges escribió "Los dos hermanos", pero se trata de una canción, más precisamente de una milonga, en la cual no parece haber ninguna preocupación lipogramática.

En Francia, la tradición vocálica fue sobre todo epistolar. P.H.M. Le Carpentier, "antiguo militar", publicó en 1858, en París, unos *Essais lipogrammatiques et lettres originales familières et badines*. Se trata de su correspondencia, integrada sobre todo por invitaciones a cenar o saludos de año nuevo. En el prólogo, señala el autor que "La vocal *e* se encuentra en la mayor parte de las palabras, las más usadas en la lengua, como padre, madre, joven, agradable, excelente, sin embargo, enseguida". Sus seis cartas sin *e* son, en general, anotaciones breves atravesadas por una inspiración particular. En la tercera se lee:

Nous bivouaquons dans Malakoff, ou plutôt, ni vu ni connu, Malakoff a disparu rasibus, nous bivouaquons là où il surgissait jadis, si insultant (Vanitas vanitatum, omnia vanitas!).

La carta del 30 de agosto de 1857 copia palabra por palabra una misiva sin *e* firmada por François Martin Frappart que venía de publicar Simon Blocquel en su *Trésor des Singularités* (1857) y que se encontraba ya en los *Amusements philologiques* de Gabriel Peignot (1842).

Peignot cita las "cartas sin vocales" de un tal M. Marchant, publicadas en una *Encyclopédie méthodique* de la cual no he podido conseguir más datos.

La única tentativa lipogramática (vocálica) de cierta consistencia fue realizada por un escritor de fines del siglo XVII, el abate

de Court (1658-1732), autor de *Variétés ingénieuses* (París, 1725), donde se encuentran cartas monosilábicas, poesías monorrimadas, palabras de doble sentido, acrósticos, tautogramas bien logrados y cinco cartas a cuatro vocales definidas de la siguiente manera:

Dans un cercle de Dames de la première qualité,
on fit un défi à l'auteur des lettres suivantes
de faire un discours non interrompu en retranchant
la voyelle e. *Le même défi avait été auparavant*
fait a la Cour sans qu'on pût y réussir. L'auteur
composa ces discours pour faire plaisir à la
compagnie, qui était pour lors à la campagne,
où l'on cherchait a se désennuier par mille occupations
innocents et récréatives.

[En un círculo de damas de primera calidad
se desafió al autor de las cartas que siguen
a escribir un discurso continuo sin utilizar
la vocal *e*. El mismo desafío le había sido hecho
antes en la Corte, sin que pudiera rehusarse.
Compuso el autor estos discursos para complacer
a su compañía, que se encontraba lejos
en el campo, y buscaba divertirse recurriendo
a mil ocupaciones inocentes y recreativas.]

La carta sin *e* cuenta la edificante historia de "un cortesano que en la corte pasaba por santo". Preocupado por la idea de la muerte ("no olvidemos jamás el instante fatal que termina con nuestros días", señala, en una perturbadora anticipación queneana), se consagra a la abstinencia ("para cenar le daban pan negro") y a las devociones ("por la noche recitaba tres veces la oración"); finalmente, habiendo distribuido todos sus bienes, "solo guardó consigo un crucifijo, que llevó a los Capuchinos, con quienes tomó los hábitos, aunque murió al cabo de un año sin haber terminado su noviciado".

Jacques Arago ofrece de su *Voyage autour du Monde* un resumen defectuoso sin la letra *a*. Joseph Raoul Redonen subió a escena, el 18 de septiembre de 1816, la *Piece sans a*. Sus intenciones eran bien nacionalistas. Sorprendido de que los periodistas ingleses no dejaran de ridiculizar la lengua francesa, calificándola de pobre con el pretexto de que cada día afrancesaba nuevas expresiones británicas, este ancestro de Étiemble decidió demostrar la riqueza de su lengua ¡amputándole un tercio! La crítica vio un puro fenómeno de racionalización y acusó al autor de "erigirse públicamente en enemigo, en proscriptor de la letra que mejor se acomoda a las palabras más dulces".

La escuela anglosajona tiene pocos autores, pero todos exhiben un marcado virtuosismo. He aquí dos ejemplos anónimos aparecidos en almanaques: el primero es un cuarteto sin *e* y también un panagrama, ya que contiene todas las otras letras del alfabeto:

Quixotic boys who looks for joys
Quixotic hazards run
A lass annoying with trivial toys
Opposing man for fun

El segundo es un cuádruple lipograma vocálico: el autor no se permite más que una vocal. He aquí, de diversos poemas, algunos de los versos más logrados:

War harms all ranks, all arts, all crafts appal!
Indling, I sit in this mild twilight dim
Whilst birds, in wild swift vigils, cricling skim.
Bold Ostrogoths show no horror of ghosts.
Lucullus snuffs up musk, Mundungus shuns.

Henry Richard Vassall-Fox Holland, tercer lord Holland, sobrino de Fox y autor de una vida de Lope de Vega y de Guillén de Castro, publicó en el *Keepsake* de 1836 un texto de tres páginas, *Eves Legend*, en el cual la única vocal admitida es la *e*. A la inversa, y a una escala mucho mayor, un marino estadounidense, Ernest Vincent Wright (1872-1939), publicó en Los Ángeles, el año de su muerte, *Gadsby, a story of over 50.000 words without using the letter e.*

Casi hemos terminado con la historia del lipograma. Puede causar sorpresa no encontrar en ella a ninguno de los Grandes Retóricos, hecho que puede explicarse recordando que un acróstico, un tautograma, son siempre espectaculares, mientras que un lipograma no se distingue, a tal punto que la mayoría de las veces la omisión se indica ya desde el título. Un lipograma que no se anunciara como tal (¿es concebible algo así?) tendría grandes posibilidades de pasar desapercibido.

Esta propiedad, que da al lipograma un lugar entre los artificios literarios, ameritaría sin dudas un estudio más detallado sobre sus características: lo que implica y lo que produce. Permítaseme ahora precisar una definición del lipograma que excluya dos formas a mi entender heréticas.

La primera inhibe la utilización no de una letra, sino de un sonido. Josef Weinheber publicó un poema "ohne e" que comienza de manera soberbia:

"Sprachmacht alt, mi Atta unsar braust"

aunque desde la segunda línea uno se encuentra con "*dein*", "*Ur-Teil*", luego "*die*", "*frei*", "*wie*", "*bleicht*", "*Heil*", y para terminar: "*Reich*". Uno se pregunta por qué se trata de un poema sin *e*. ¿Acaso no podría haber escrito "Hitler"?

La segunda herejía es la liponomia, cuando lo que se inhibe es la utilización de una palabra. Se trata de una forma clásica de

purismo: Gomberville, Coeffeteau, Béroalde de Verville evitaron como la peste la conjunción "*car*" [porque]; Henry de Chennevières escribió unos *Contes sans qui ni que* [Cuentos sin quien ni que]. La liponomia puede, evidentemente, ser restrictiva: se sabe que Conrad se propuso escribir una novela de amor sin utilizar una sola vez la palabra "*love*"; un novelista inglés contemporáneo se prohibió recurrir a cualquiera de las diversas formas verbales derivadas del "*to be*". Se observa que las palabras proscriptas están cargadas de sentido, y que su omisión no será nunca sino el pretexto para la utilización de parafrasis y de metáforas obstinadamente dirigidas.

Comparativamente, la supresión de una letra, de su signo tipográfico, soporte elemental, es una operación más neutra, más neta, más decisiva, algo así como un grado cero de la restricción, a partir del cual todo resulta posible.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bens, J., *Guide des jeux d'esprit*, París, Albin Michel, 1967.
2. Blocquel, S., *Trésor des singularités en tous genres et de philologie amusante*, París, Delorme, 1857.
3. Boissonade, J.F., *Sur les poésies figurées et autres ouvrages singuliers des Anciens*, II. Journal de l'Empire, 27-XII-1806.
4. Canel, A., *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarries littéraires principalement en France*, Evreux, Aug. Hérissey, 1867, 2 vol.
5. Chalon, R., *Nugae difficiles*, Bruxelles, A. Van Dale, 1844.
6. Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948.
7. D'Israeli, I., *Curiosities of Literature*, París, Baudry, 1835.
8. Dobson, W.T., *Literary frivolities, fancies, follies and frolics*, Londres, Chatto & Windus, 1880.
9. Friedman, W.F., & Friedman, E.S., *The Shakespearian Ciphers examined*. Cambridge University Press, 1957.

10. Hocke, G.R., *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburgo, Rowohlt, 1959.
11. Lalanne, L., *Curiosités littéraires*, Paris, Paulin, 1845.
12. Lausberg, H., *Handbuch der literarische Rhetorik*, Munich, M. Hauber, 1960, 2 vols.
13. Liede, A., *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlín, W. De Gruyter, 1963, 2 vols.
14. Niceron, J.R., *Bibliothèque amusante*, Paris, 1753.
15. Peignot, J.R., *Amusements philologiques*, Dijon, Lagier, 1842.
16. Pierce, J.R., *Symboles, Signaux et Bruits*, Paris, Masson, 1965.
17. Queneau, R., *Batons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
18. Schulz-Besser, E., *Deutsche Dichtungen ohne den Buchstaben R. Zscher. f. Bücherfreund*, 1909-1910; n. f. I: 382-389.
19. Walsh, W.S., *Handy Book of literary Curiosities*, Londres, W.W. Gibbings, 1893.

LA LITERATURA DEFINICIONAL*

Raymond Queneau

Dado un texto, se sustituye cada palabra significante (verbo, sustantivo, adjetivo, adverbio en -mente) por su definición en un diccionario. Sobre el texto resultante, se repite la operación. Así, una frase de seis palabras, al cabo del tercer tratamiento, puede resultar en otro texto, de unas ciento ochenta palabras.

Las definiciones pueden buscarse de manera puramente mecánica (como en los ejemplos que siguen, de Raymond Queneau). En este caso se habla de *literatura definicional*. También pueden seleccionarse las definiciones recurriendo a la astucia y a la habilidad de los productores de crucigramas. Se trata entonces de la *literatura sema-definicional* (según P.A.L.F., Producción Automática de Literatura Francesa), de Marcel Bénabou y Georges Perec.

Perec y Queneau presentaron sus trabajos al respecto simultáneamente en el Oulipo, aunque habían sido antecedidos en este camino por Stefan Themerson, quien practica una *literatura semántica*, basada en los mismos principios, desde hace muchos años.

* Publicado en *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

I

El gato TOMÓ la leche.

El mamífero carnívoro doméstico que se apoya sobre sus dedos TRAGÓ un líquido blanco, de un sabor dulce, provisto por las hembras de los mamíferos.

Ese que tiene mamas, come carne, camina sobre las extremidades de sus dedos y vive en las casas, HIZO DESCENDER DESDE LA GARGANTA HASTA EL ESTÓMAGO una materia sin forma propia, del color de la leche, de una impresión agradable sobre los órganos del gusto, producida por los animales de sexo femenino que tienen mamas.

Ese que tiene órganos glandulares propios de la secreción de la
172 *leche, que mastica y come carne de animales terrestres, de pájaros y de pescados, que cambia de lugar desplazando sus patas una después de la otra sobre las extremidades de las partes móviles en que terminan las manos y las patas y vive en construcciones destinadas a la habitación humana,* HIZO IR DE ARRIBA HACIA ABAJO, DESDE LA PARTE INFERIOR DEL CUELLO A TRAVÉS DE LA VÍSCERA MEMBRANOSA EN LA CUAL COMIENZA LA DIGESTIÓN DE LOS ALIMENTOS, una forma de ser de las sustancias sin configuración exterior que le pertenezca exclusivamente, que causa a la vista la impresión de ser un líquido blanco, de un sabor dulce provisto por las hembras de los mamíferos, de un efecto que gusta a la parte del ser destinada a cumplir la función de discernir los sabores, obtenida por los seres organizados y dotados de movimiento y de sensibilidad y cuya diferencia física y constitutiva pertenece a las hembras que tienen órganos glandulares propios a la secreción de leche.

II

La nariz de Cleopatra, si hubiese sido más corta, toda la faz de la tierra habría cambiado.

La parte saliente de la cara de una reina de Egipto célebre por su bondad, si hubiese sido de menor longitud, todo el rostro del planeta habitado por el hombre habría pasado de un estado a otro.

La porción que se adelanta del rostro de la mujer del rey de una república del noreste de África, famosa por su armonía física, moral o artística, si hubiese estado menos extendida de un extremo al otro, todo el rostro del cuerpo celeste no luminoso donde habita la especie humana habría mutado de una forma de ser a otra.

La parte que se ubica delante en el rostro de la compañera del jefe de un Estado en el cual el pueblo ejerce la soberanía por intermedio de delegados elegidos por él, un Estado situado entre el norte y el este de una de las cinco partes del mundo, reconocido por su ciencia de los acuerdos materiales, de las costumbres o de las artes; si hubiese tenido una dimensión menor de un final al otro, todo el rostro del astro que no emite luz, donde el género que concierne a lo humano constituye su hábitat, habría cambiado de una extremidad a la otra.

EL MÉTODO S+7
(CASO PARTICULAR DEL MÉTODO M+/-*n*)

Jean Lescure

El método M+/-*n*, que se manifiesta en un principio bajo la forma limitada de su versión S+7 (forma que ha dado su nombre al método), consiste en reemplazar las palabras (M) [por "mot", palabra] de un texto dado (de calidad literaria o no) por otras palabras del mismo género que las sigan o las precedan en el diccionario, a una distancia variable definida por la cantidad de términos que las separan. Así, S+7 quiere decir, simplemente, que uno debe reemplazar cada sustantivo (S) del texto por el séptimo que le sigue, según el diccionario o léxico que se haya elegido.

Evidentemente, se trata de un método con resultados variables. En cada ocasión uno puede cambiar el elemento indispensable para su aplicación. Con hacer solo ese cambio alcanza para producir las modificaciones más inesperadas en los resultados (la paciencia, la aplicación, la honestidad del ejecutante, se mantienen iguales).

* Publicado en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973 y posteriormente en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009. Aquí se reproduce un fragmento del texto original.

El método exige, pues, además de un ejecutante reducido a una función puramente mecánica, un texto cualquiera, elegido o no de entre los que se considera literarios, y un diccionario, vocabulario, glosario o léxico también indistinto.

El S+7 introducirá modificaciones solo en esta parte del discurso. Se tomará sucesivamente cada sustantivo que se encuentre en el texto elegido, y después de buscar en el diccionario se lo reemplazará por el séptimo término siguiente del mismo tipo.

Es posible modificar el método tanto sea cambiando la letra que lo designa como la cifra que le sigue. Tampoco se excluye la posibilidad de transformar el método reemplazando el signo + por el signo –. Así, es posible operar con un método S+3, o S–7, o A+14, o V–13, en los que A designa a los adjetivos y V a los verbos. El método general se designa con la fórmula M+/-*n*, en la que M designa a la totalidad de las palabras de un discurso y *n* al infinito de los números.[1]

Se comprende que se intentó elaborar un método que permitiera ejecutar sobre un mismo texto aplicaciones prácticamente infinitas, o que al menos el número de intervenciones posibles excediera sobradamente el tiempo de ejercitación que puede dedicarle una persona cualquiera.

La escasa cantidad de ejercicios realizados hasta este momento no permite hacer constataciones suficientes ni generalizables sobre los resultados obtenidos. Sin embargo, podemos señalar que los textos extraídos de los periódicos parecen introducir en la información cotidiana una resonancia que comúnmente no se percibe.

Los textos literarios de calidad da la impresión de que mejoran, en un sentido artístico, con la aplicación de este método. De cualquier forma, revelan unos poderes imprevisibles y en cualquier caso no parecen sensiblemente degradados por la manipulación. Al contrario, un texto de la literatura universal como la

1. Esta extensión del método fue propuesta por el Regente François Le Lionnais en una sesión regular del Oulipo.

novela *Caroline chérie* se adorna con matices interesantes: un pasaje "sugestivo" en su sentido más banal adquiere un aspecto mucho más osado, sin por eso volverse más explícito en la alusión provocativa.

Aplicado a textos literarios que exhiben mayor rigor, el método produce resultados en general aberrantes pero divertidos. En el caso de las máximas se desprende una potencialidad muy distinta de los poderes de convicción que expresaba la sentencia original.

En el caso de los ejercicios realizados sobre proposiciones de La Rochefoucauld, permanecen coherentes con el humanismo modernista de su autor. Alguien tal vez remarcará que lo distancian de su modernidad y revelan en sus estructuras energías que podrían haberlo conducido hacia una objetividad de vínculos no tan morales, y no de un fantástico casi trascendental.

EJEMPLOS DE S+7
Textos del periódico *Le Monde* (del 6 de mayo de 1961)[2]

Cada vez que cae un sabelotodo, en Vincennes la sodomía de la cabina francesa aprovecha para organizar una importante reverencia.

Texto original:
Cada vez que cae sábado, en Vincennes la Sociedad del Caballo Francés aprovecha para organizar una importante reunión.

Merienda pesada
Hubo tomos de berenjenas, incluso hoy, pero las olas fueron absorbidas con menos facilidad que en la volada.

2. En este caso se tradujo el texto periodístico, y sobre la traducción se aplicó el *Diccionario Moderno Langenscheidt Español-Francés*. [N. del T.]

Texto original:
Mercado pesado
Hubo toma de beneficios, incluso hoy, pero las ofertas fueron absorbidas con menos facilidad que en la víspera.

No sino la puesta en maridaje de la consulta de 1958 permitió poner fin a los decanatos del requerimiento; no sino su sutura, gracias al asa 16, permitirá dar patata a un estambre fuerte.

Texto original:
No sino la puesta en marcha de la Constitución de 1958 permitió poner fin a las debilidades de la República; no sino su suspensión, gracias al artículo 16, permitirá dar paso a un Estado fuerte.

PERSONAJE+7*

Italo Calvino

Extensión semántica del método S+7: con la ayuda de un diccionario de personajes, se sustituye al héroe del texto base por el séptimo personaje que le sigue.

Ejemplo:
Hombres ilustres +7

De una antología clásica de anécdotas se elige un texto rico en nombres propios. De un diccionario enciclopédico se elige para cada personaje mencionado en el texto base un nombre que se encuentre entre los 7 nombres propios de personajes del mismo sexo que le siguen en orden alfabético, unificando los homónimos.

(La fórmula, menos rígida que la del S+7 lescuriano, es la única que puede garantizar resultados interesantes.)

* Publicado originalmente en *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, y posteriormente en *Anthologie de l'Oulipo*, Paris, Gallimard, 2009.

Si el personaje tomado como punto de partida no figura en el diccionario, se lo inserta en el lugar en el que debería estar. El resto de los sustantivos no sufre cambios.

Diccionario utilizado: *Petit Larousse en couleurs*, edición 1972.

Marlene Dietrich no figura en el *Petit Larousse*, omisión inadmisible y escandalosa. He hecho como si ahí estuviera.

Louis XV: naturalmente, consideré a todos los Louis del diccionario como un solo Louis.

Vuestra Majestad: en el diccionario, esta locución podría figurar entre las abreviaciones: V.M. En el cuadro de abreviaturas usuales, de las páginas 4-5 del *Petit Larousse*, V.M. no aparece, pero encontré al menos siete abreviaturas debajo del lugar que le hubiese correspondido, y recomenzando por la A, después de la Z, elegí A.F [Asignaciones Familiares].

Chamfort, Caractères et anecdotes, n°867

Mme Desparbes estaba en la cama con Louis XIV cuando este le dijo:
–Te acostaste con todos mis conocidos.
–¡Ah, Señor!
–Te acostaste con el duque de Choiseul.
–¡Es tan fuerte!
–Con el mariscal Richelieu.
–¡Tiene tanto humor!
–Con Monville.
–¡Qué hermosas piernas!
–Por supuesto, pero el duque de Aumont, ¡no tiene nada de eso!
–Ah, Señor, ¡él es hombre de Vuestra Majestad!

Marlène Dietrich estaba en la cama con H.P. Lovecraft cuando el novelista le dijo:

–Te acostaste con todos mis superhombres!
–¡Ah, mi asalariado mínimo![1]
–Te acostaste con Noam Chomsky.
–¡Es tan fuerte!
–Con Jean Richepin.
–¡Tiene tanto humor!
–Con Paul Morand.
–¡Qué hermosas piernas tiene!
–Por supuesto, pero Vincent Auriol, ¡no tiene nada de eso!
–Ah, mi asalariado mínimo, ¡él es hombre de Asignaciones Familiares!

1. *Smicard* en el original. [N. del T.]

DE LAS PERMUTACIONES EN PARTICULAR Y DE LOS POEMAS CUADRADOS EN GENERAL*

Jean Lescure

Hemos pensado que el lenguaje quiere hablar. También podría decirse que quiere callarse. Pero pensemos que el lenguaje quiere hablar. Se puede pensar que la palabra quiere hablar. Que hay en el lenguaje un poder de hablar. En el lenguaje mismo, no en quien se sirve del lenguaje. Por supuesto, puedo pensar que quiero hablar. Pero no es algo que me interese que los demás piensen. Quiero decir con esto que no me interesa saber por qué y cómo quiero hablar. Eso sería romanticismo, psicología, bricolage. Lo que me interesa es que el lenguaje mismo, en sí mismo, por sí mismo, quiere decir algo.

Un ejemplo. Aquí una frase: "Por un punto fuera de una recta no puede pasar más que una sola recta perpendicular a la primera". No se puede creer todo lo que esta pequeña frase quiere decir, todo lo que ha llevado, durante siglos, entender lo que quiere decir. Todo lo que ha habido que interrogarla para dilucidar lo que quiere decir. Una exploración. Por lo demás, el lenguaje se explora. Es algo bien sabido. Lo dijo un profeta.

* Publicado en *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

Entonces me dije: quiere hablar. Hace ruido. Miro, escucho, lo pronuncio con mi aparato fonador y dice algo. Dice, por ejemplo: nada. Miro, esto dice: adán. Escucho y miro, esto dice: adn, dana, anda. Y seguramente dice otras cosas.

Todo esto por simples permutaciones de letras o de sonidos de una misma palabra. Si uno aplica las permutaciones no ya a los elementos de una palabra sino a los de una frase, es decir, si uno permuta palabras entre sí, en orden o en desorden, se obtienen seguramente impactantes sorpresas de lenguaje.

Nada es más fácil que intercambiar bellos adjetivos. Nada es más bello que intercambiar adjetivos fáciles.

Con el sustantivo, la dificultad es un poco más compleja. Con la dificultad el sustantivo se vuelve un poco más extraño.

Se intentará incluso hacer permutaciones con los verbos que fijan las acciones más delicadas que se desea expresar. Se deseará también fijar las permutaciones de los verbos que describen las acciones más delicadas que se intenten.

Se hacen o pueden hacerse permutaciones entre dos palabras que pertenecen a una misma categoría de discurso. Pueden hacerse según las diversas modalidades de rimas de la poesía francesa: alternadas, abrazadas, llanas.

Permutaciones llanas: el primer sustantivo, por ejemplo, de la frase, se permuta con el segundo, el tercero con el cuarto, etc.

Permutaciones alternadas: el primero con el tercero, el segundo con el cuarto, etc.

Permutaciones abrazadas: el primero con el cuarto, el segundo con el tercero.

Se puede considerar un sistema más complejo, que podría denominarse rouselliano, en homenaje al autor de los paréntesis que hay en *Impresiones de África*. Este método se aplica naturalmente a las frases largas, a las estructuras que contienen numerosas frases. En ese caso, el primer sustantivo, por ejemplo, de la primera frase, se permuta con el último sustantivo de la última frase; el segundo sustantivo de la primera frase con el antepenúltimo de la

última frase, si lo hay, y en su defecto con el último sustantivo de la anteúltima frase. Así hasta llegar a los sustantivos centrales. La operación no se desarrolla perfectamente sino en los casos en que los sustantivos del texto son pares, caso contrario el sustantivo que se encuentre en el medio de todos (por ejemplo, el octavo de un texto que contiene quince sustantivos), no permutará con ninguno y conservará su articulación.

El método ofrece resultados en general interesantes, en general también desconcertantes, inesperados. Es difícil saber si no hay entre ellos algunos absolutamente tontos.

EJERCICIOS PERMUTATORIOS

Según Racine

Mientras el sueño que repara la naturaleza
retiene encadenados el trabajo y el ruido,
rompemos sus vínculos, oh claridad siempre pura,
para alabarte en la profunda noche.

PERMUTACIONES LLANAS

Mientras la naturaleza que repara el sueño
retiene encadenados el ruido y el trabajo
rompemos sus claridades, oh vínculos siempre puros,
para alabarte en la profunda noche.

PERMUTACIONES ALTERNADAS

Mientras el trabajo que repara el ruido
retiene encadenados el sueño y la naturaleza

rompemos su noche, oh claridad siempre pura,
para alabarte en los vínculos profundos.

PERMUTACIONES ABRAZADAS

Mientras el ruido que repara el trabajo
retiene encadenadas la naturaleza y el sueño
rompemos su noche, oh claridad siempre pura,
para alabarte en los vínculos profundos.

PERMUTACIÓN ROUSSELIANA

Mientras la noche que repara la claridad nos retiene encadenados
a nuestros vínculos, rompemos el ruido, oh trabajo siempre puro,
 para alabar la naturaleza en lo profundo del sueño.

NOTA SOBRE LA UTILIZACIÓN DE PERMUTACIONES PARA MEDIR LA RESISTENCIA A LA POTENCIALIDAD

El uso de diccionarios analógicos es útil. Jamás encuentra uno la palabra que busca, pero sí casi todas las que no necesita. De ahí procede la sensación de una ausencia cada vez más cercada. Esta ausencia-agujero es el verdadero retrato de la potencialidad.

"¿Qué es un agujero? Una ausencia rodeada de presencia", decía, siguiendo a un clown de Médrano, René Daumal. Pero ¿qué es esta presencia? ¿Qué son estas presencias?

En la reunión del Oulipo del 16 Palotin 88[1] se produjo una controversia. El Ecuánime Datario Jacques Bens hizo uso del "Po"

1. Fecha expresada según el calendario patafísico. [N. de los E.]

de nuestro laboratorio con una desenvoltura loable pero excesiva, asegurando que nuestros trabajos parten de hechos y de no otra cosa que de hechos. Eliminaba así la potencialidad de lo inexistente con que todo hacedor trabaja antes de convertirse en autor de una obra cualquiera. Desestimaba, con demasiada energía como para que no fuese revelador, el hecho de que antes de ser, un texto no es; es un inexistente. ¿Gracias a qué este inexistente accede a la existencia de un hecho sucedido? ¿A un asesinato cometido sobre qué, el poema o la novela?

Esta materia "en confusión" de la lengua, que nos rodea por todas partes, reclama una suerte de *materiología*. Los hechos no tienen importancia, distraen de su surgimiento en beneficio de las antologías. Chapoteamos en los hechos. Nuestra preocupación está en examinar la potencialidad. Pero a partir de un hecho; verso o prosa, ¿podrá revelársenos la resistencia última de esa potencialidad, que es la resistencia al lenguaje mismo? ¿Será aquello que, en el lenguaje, no quiere hablar?

¿Cómo encontrar en un hecho eso que se convierte en el objeto mismo de nuestras operaciones? Pues de lo que se trata es de llevar todo a la dignidad de la nominación, así sea que se disimule bajo los discursos por medio de los cuales las sociedades aplacan el astillamiento del lenguaje.

Es en este punto que el uso de permutaciones puede enfrentarnos con un agujero, cada vez que encontramos textos que se niegan a prestarse a ensayos de permutaciones, resistiendo a toda tentativa de extraer los poderes escondidos en una modificación de su forma, creando ausencias en sus bordes. Veamos, por ejemplo:

> Mientras bajaba por sirgadores impasiblwa
> sentía que ya no me guiaban los ríos:
> blancos gritones los habían tomado por Pieles-Rojas
> clavándolos desnudos a los colores de los postes.

O bien:

Cuando yo sentía los colores impasibles
no bajaba más guiado por los postes
blancos gritones los habían clavado por Pieles-Rojas
tomándolos desnudos a los sirgadores de ríos.[2]

La permutación se muestra como una operación maquinal. Revela una resistencia frente a la que toda prudencia fracasa en su intento de hacer confesar, con la ayuda de manipulaciones simples, los poderes de las palabras.

Se necesitan otras operaciones.

Imaginemos entonces que no partimos de un hecho, de un texto escrito en el desprecio a las permutaciones posibles, sino que elaboramos ese hecho: escribimos un texto utilizando un número más o menos importante de permutaciones. Observaremos entonces que las exigencias de las permutaciones son tales que ridiculizan todo intento de decir, toda efusión o lección; que

comprometen trabajos gramaticales que es posible llevar a mayores grados de dificultad, y que la exploración del lenguaje encuentra en ellas efectos renovados.

Finalmente se introducirá en la literatura una lectura que Heráclito no ha sabido hacer, aunque la haya sospechado: cada texto podrá ser leído de una manera plural.

Ejemplo:

El verano desata sus momentos cuando una rosa corrompe al ruiseñor.

Una rosa corrompe sus momentos cuando el verano desata al ruiseñor.

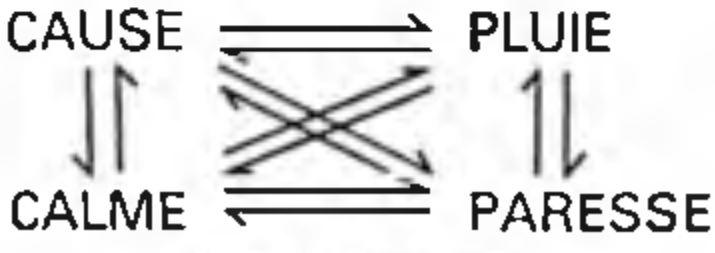
Una rosa desata al ruiseñor cuando el verano seduce sus momentos.

2. Se trata de variaciones sobre el poema de Arthur Rimbaud "El barco ebrio" [N.del T.]

El ruiseñor desata una rosa cuando sus momentos corrompen el verano.

etc.

En mi libro *Drailles* (Gallimard, 1968), bajo el título "Petit meccano poétique n°00", se encontrará un método para escribir un mínimo de veinticuatro poemas con cuatro palabras que se permutan entre sí, y bajo el título de "Poémes carrés", algunos ejemplos de palabras capaces de desarrollar estos poemas.

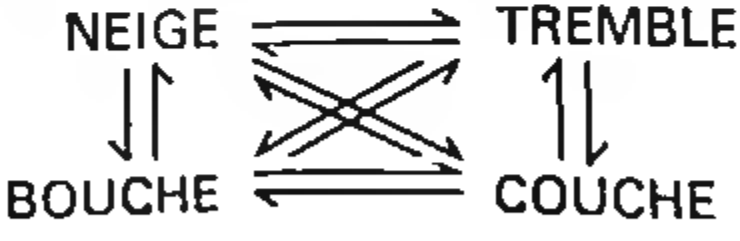


Pluie calme cause paresse
Paresse cause calme pluie

. . . . . .

Feuille de rose porte d'ombre
Feuille rose à l'ombre d'une porte

. . . . . .



INVENTARIOS*

Jacques Bens

Ya en diversas oportunidades (en algunos casos, de manera infantil) se constató que los hablantes de una lengua no hacen el mismo uso de todos los elementos del vocabulario. Hay quienes prefieren los sustantivos, otros los verbos, algunos incluso acumulan adjetivos o adverbios. Este fenómeno podría dar lugar a una clasificación en "familias" (los *sustantivistas*, los *verbistas*, los *adjetivistas* y los *adverbistas*), a comparaciones entre las familias y entre los miembros de una misma familia. O sea: a una crítica finalmente basada en el *material*, concreto, ponderable, y no en consideraciones "estéticas", discutibles y nebulosas.

Un estudio de ese tipo sería, naturalmente, un trabajo de largo aliento, y necesitaría una gran cantidad de documentos, para lo cual se haría casi indispensable contar con un ordenador electrónico. El objetivo, muy simple, podría ser el siguiente: determinando la frecuencia media, para una lengua dada, y los elementos significantes del lenguaje, establecer las variaciones de esas frecuencias

* Publicado en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973.

para diferentes escritores, pero también para políticos, sabios, publicaciones y "charlatanes" de cualquier naturaleza.

Es un programa bastante más pretencioso que nuestras posibilidades actuales, limitadas al dominio artesanal. Por otra parte, excede el campo de actividades del Oulipo, uno de cuyos fines es, esencialmente, recurriendo a medios objetivos, liberar la potencialidad de textos preexistentes.

Me he limitado a extraer los sustantivos de algunos poemas. Así, obtuve listados que he llamado *Inventarios*, en homenaje al Tri Sátrapa[1] Jacques Prevert. Estos listados tenían o no sentido, evocaban o no imágenes (que evocaban a veces el sentido y las imágenes de los poemas originales: entonces decidía, arbitrariamente, que el poeta era *sustantivista*); en el mejor de los casos, estos *Inventarios* accedían ellos mismos a la gloria de poema.

En realidad, no me limité a los sustantivos. Hay ejemplos en que los sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios son presentados sucesivamente. Es útil para constatar que los tres últimos conforman listas bastante incoherentes y sin significación particular. Después de todo, no es por azar que los *sustantivos* llevan ese nombre: ellos sostienen, y constituyen, la *sustancia* misma del lenguaje.

Se nota rápidamente que el verso libre es el que mejores resultados da (hablo, por supuesto, de los buenos versos libres). Supongo que es porque en él todas las palabras son necesarias, porque participan todas de un mismo universo cerrado sobre sí mismo: nada de ripios, nada de rellenos, nada de adornos gratuitos y superfluos; ninguna posibilidad, en consecuencia, de perder el hilo de acero del poema.

Inventarié igualmente el primer párrafo del capítulo I de *Isabelle*, de André Gide. El resultado no es indiferente. El interés que genera se multiplica de inmediato. Extraer la poesía potencial de un poema no es nada, pero sorprenderla en un texto en prosa es algo que satisface por adelantado. Si nuevas experiencias nos

1. Denominación patafísica. [N. del T.]

alientan, el campo de las publicidades, la *Encyclopédie* de la Pléiade, y los anecdotarios de Léon Treich quedará abierto.

Conservé el número, el género y la persona de las palabras relevadas. Por el contrario, agregué la conjunción *y* cuando había varias palabras en un solo verso. También introduje artículos en el caso de los sustantivos, para darle mayor ligereza (más *articulación*, evidentemente) a estos *Inventarios*. Aquí llega a su fin la objetividad: los artículos son definidos o indefinidos. La alternativa entre la definición y la indefinición siempre me fue impuesta por consideraciones claramente subjetivas. ¿Había posibilidades de hacerlo de otra forma? A partir del momento en que el poema, de potencial se volvía existente, la honestidad me obligaba a intervenir con todos los medios a nuestra disposición.

EJEMPLO GENERAL ILUSTRATIVO DEL MÉTODO

Inventario sobre un poema de Jean Lescure, "La premiére pierre" [La primera piedra], extraído de *Treize poèmes*, París, Gallimard, 1960.

LA PRIMERA PIEDRA	PIEDRA
La calle más baja que la tierra	Una calle y la tierra
el pozo sin fondo de donde nada sale	un pozo
la casa a la que no ingreso	una casa
contra el espigón del mar	un espigón y el mar
rompe sus vidrios como	unos vidrios y unos
se rompen los corazones	corazones
en las ciudades donde se acopla	unas ciudades
para morir	
en los árboles donde duermen	unos árboles y unos
los últimos navíos	navíos

a través del placer la distancia aparece	el placer y la distancia
un tren pasa aullando en busca del sueño	un tren y el sueño
y tantas manos que no saben lo que tienen	unas manos
lo que una mano puede realmente tener	una mano
y retener de una cama arrugada	una cama
por el sudor	y el sudor
tantas manos inertes	unas manos
sobre la mesa	y una mesa
que a esta hora un poco por todas	la hora
partes la lasitud considera	y la lasitud
cuando mi razón es este octubre	la razón y octubre
todo cubierto con la primera sangre que vierten	la sangre
y que gota a gota gotea	unas gotas
sobre el amor que no olvido.	un amor.

OTROS EJEMPLOS

Inventario de otro poema del mismo libro, en este caso, "L'oeil oblique" [El ojo oblicuo].

EL OJO

Unas mantillas
unos días
una maraña

El colchón y la bruma
el entierro el oro y el sueño
la ceguera

unas palabras
la nieve
la sombra
una invasión y un asedio.

Inventario de "Épitaphe" [Epitafio], de André Frénaud, incluido en *Les Rois Mages* [Los reyes magos], París, Seghers, 1966.

EPITAFIO

Una pizarra y la nada
Un día
una boca
Las cifras
un cero
Un hijo y los dientes
un seno
La dulzura.

Inventario del comienzo de *Isabelle*, novela de André Gide, París, Gallimard, 1911.

Una pena la impaciencia y la vida
unos años y unos libros
un novelista
la malignidad los hechos
los ojos y el borde
una presa.

INVENTARIO COMPLETO

Inventario completo del poema de Paul Éluard "La halte des heures" [La pausa de horas], en *Le Livre ouvert II* [El libro abierto II]. París, Gallimard, 1947.

SUSTANTIVOS	ADJETIVOS	VERBOS	ADVERBIOS
Unas palabras	Inmensas	Dichas	Suavemente
Un sol y unos pozigos	Grande	Cerrados	
Un navío un hilo y agua	Grande		
Unas velas y un viento		Compartiendo	
Una boca		Hacer y ocultar	Bien
Una boca y un juramento	Otro		
Unas voces	Dos	No decir	
Un secreto y la noche		Lucha	
Un sueño y unos inocentes	Solo		
Un murmullo y una mañana	Solo y solo		
Las estaciones			Al unísono
La nieve y el fuego		Calentando	
Una multitud		Reunida	Finalmente

ENCADENAMIENTOS Y TENTATIVAS AL LÍMITE*

François Le Lionnais

1. ENCADENAMIENTOS

Después de haber experimentado un gran desarrollo durante el Bajo Imperio romano[1] y un resurgimiento notable en el sorprendente siglo XVII, en el que se descubren numerosas raíces de la literatura potencial, el centón había caído (a pesar de algunas excepciones brillantes, como la de Jean Cocteau en nuestros días) en un olvido casi completo. Yo ignoraba todos esos trabajos previos cuando, antes de 1920 (en una época en que la idea de la poesía experimental empezaba a obsesionarme aunque, claro, todavía débilmente), me divertía con los cuartetos siguientes.[2]

* Publicado en *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

1. Citemos una *Vie de Jésus Christ* enteramente compuesta, durante el siglo V, por Eudoxia, esposa de Teodoro el Joven, únicamente con fragmentos tomados de la *Iliada* y la *Odisea*.

2. También conocido como "mosaico" o "*patchwork verse*", el centón consiste en componer un poema utilizando versos de otros poetas. [N. del T.]

¿Tengo que pedir disculpas por haber sido joven? Revisándolos, pienso en lo que podría hacerse sobre bases a la vez más variadas y desarrolladas.

Imaginemos, en efecto, que uno clasifica todos los versos de la poesía francesa (por empezar, digamos, los alejandrinos), según sus rimas. ¿Un diccionario de ese tipo no sería un objeto precioso? ¿Quién puede asegurar que los poetas (al menos los que se mantienen fieles a la rima) no encontrarán en él los puntos de partida para obras tan embriagadoras como aquellas que deben parte de sus méritos a las sugestiones, muchas veces excelentes, de un simple diccionario de rimas?

Con las máquinas electrónicas que manipulan la información, un registro de tal tipo permitiría transformar muy fácilmente este sueño en realidad. Sin duda no se podría (en tanto se limitara a los alejandrinos) obtener más que epigramas, sonetos, tragedias, epopeyas y alguna otra forma de ese género. Pero permitiría calmar la impaciencia hasta que nuevos cuerpos de heptasílabos o de octasílabos ingresen en el campo más delicado de las contrarrimas.[3]

1
Has visto en Barcelona
Dos grandes bueyes blancos manchados de rojo
De los cuales una grasa viscosa cubría los bordes
Mira, dijo ella abriendo las cortinas: ¡Acá están!

2
Un tonto encuentra siempre otro más tonto que lo admira…
¡Lo soy, quiero serlo! ¡Oh, siglos! ¡Oh, memoria!

3. Lo que sigue es un centón compuesto por distintos versos clásicos de la literatura francesa. [N. del T.]

Ese peluquero famoso y el chico del barrio,
¡Guárdenlo para mí mejor en un armario!

3
No, no hay nada que Nanine no honre.
Y el guardián que vigila las barreras del Louvre
ganaba mil doscientos cincuenta francos por mes
Mal silenciados por la tinta en sollozos sibilinos

4
El Roble, un día, le dijo al rosal:
"Bloque calmo aquí abajo caído de un desastre oscuro
Moriste en los bordes (donde fuiste dejado)
De un estofado de lengua coronado de perejil".

2. TRES TENTATIVAS AL LÍMITE

1. POEMA COMPUESTO DE UNA SOLA PALABRA

Hinojo.

(1957)

2. REDUCCIÓN DE UN POEMA A UNA SOLA LETRA

T

(1957)

3. POEMA BASADO EN LA PUNTUACIÓN

:

1. 2. 3. 4. 5.
6; 7; 8; 9; 10.
12?
11!

(1958)

COMENTARIOS

Nunca se sabe adónde conduce un camino más que recorriéndolo o, al menos, echando sobre él una mirada para ver si finaliza, un poco más lejos, en un callejón sin salida, o si no tiene final a la vista. Incluso las detenciones cuentan; pueden hacernos señalamientos tanto sobre los límites como sobre las características asociadas a determinadas restricciones o mecanismos.

Tomemos el poema compuesto por una sola palabra. ¿Cuántos lectores lo encontrarán perfectamente desprovisto de interés, y para cuántos otros tendrá (como para el autor) una carga poética? Si una reacción de emoción intensa es altamente improbable, ¿es posible la indiferencia total? Así, la experiencia de una tentativa límite puede ayudarnos a tomar conciencia de lo que sucede a una escala mayor. ¿A partir de qué cantidad de palabras es posible un poema?

Temo que la reducción de un poema a una sola letra se encuentre ya del otro lado del límite permitido. Pero también puede resultar entretenido. De cualquier forma, no he querido repetir la performance. Cedo a mis compañeros el esfuerzo de completar un conjunto de veintiséis poemas basados, a partir del alfabeto latino, en este principio.

En poesía, como en prosa, la puntuación juega un rol menor en relación con las palabras. El tercero de los poemas

arriba mencionados constituye una tentativa para invertir esta evaluación. Acá es sobre la puntuación que recae el peso de hacer vivir al poema, incluso de producir alguna sorpresa. No pretendo que la puntuación concite toda la atención del texto, pero juega un rol capital desde el momento en que pueden imaginarse variantes en las que unas palabras serían reemplazadas por otras, resultando el mismo efecto asegurado por la puntuación.

EL ANTEANTEPENÚLTIMO*

François Le Lionnais

Desde hace quince años, volvemos, cada tanto, Raymond Queneau y yo, al problema de la menor cantidad de palabras capaz de formar un poema aceptable. En una primera categoría están los poemas que no tienen ninguna posibilidad de ser comprendidos o de gustar (no buscan otra cosa) más que al poeta, a lo sumo a algunos de sus conocidos: referencias a su vida, a su entorno, a una cierta fascinación muy personal; es dominio de una, o de dos palabras. En una segunda categoría entran los poemas que aluden a una emoción (cultural) compartida por una pequeña cantidad de gente: "Excalibur", "Fatalitas", palabras clave (a veces títulos que pueden reemplazar ventajosamente las obras): "Príncipe", "Virgen", "Barricadas misteriosas", "Bella dama sin perdón", "Mosca en la sombra", "Millones de pájaros de oro"... Podría ser el dominio de hasta cinco palabras a elección.

* Publicado en *Atlas de littérature potentielle*, París, Gallimard, 1981, y reeditado en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009.

Vendrán los eruditos que harán antologías internacionales de poemas de pocas palabras. Tengo un recuerdo lejano (la referencia se me escapa) de un "Cuatro palabras" occidental. Casos similares de cuatro a seis palabras imagino que no hay pocos en Extremo Oriente (China, Corea, Japón). El estudio de la creación, de la legitimidad y de la eficacia del "Menos de cinco palabras" incumbe naturalmente al Oulipo. De una manera más general, el estudio de la validez de poemas cuyo número de palabras está comprendido entre cero e infinito merecería ser realizado y desarrollado científicamente.[1] Ganaría mucho al ser abordado con nociones tomadas de la física matemática y de la teoría de los sistemas: temperatura, entropía, calefacción, torrefacción, estructuras disipativas, etc.

Haciendo alusión, en su cama de hospital, a un detalle concreto y de menor importancia de mi visita anterior, me dijo Raymond: "Fue el antepenúltimo día cuando viniste". Su dicción era lenta, sin fuerza y difícil, como si pronunciar cada palabra (pero no encontrarla), le exigiera un esfuerzo. Le dije: "Veo que conservas tu vieja predilección por la palabra *antepenúltimo*. Se podría hacer un poema con esa palabra sola. ¿En qué categoría lo incluirías? ¿En esa definida por los admiradores de Mallarmé y de "la

1. ¿Qué es un poema de cero palabra? Es una emoción sentida como una cualidad poética potencial que ha sido expresada con menos de una palabra. Es verosímil que todos los poemas conocidos (con algunas excepciones) hayan comenzado siendo poemas de cero palabra. Señalemos de todas formas que, pese a esta riqueza, una antología de poemas de cero palabra tendería a convertirse en una estampilla postal. El problema de los poemas de cero palabra=PzM (poemas de una palabra ("*mot*")=P1M, poemas de *n* palabras=P*n*M) se vuelve más interesante cuando se aborda desde el punto de vista de los conjuntos. Un PzM o un P1M está constituido por el vocabulario resultante de la intersección de vocabularios (ordenados o no) de *x* poemas de *y* palabras. Cuando esta intersección es un conjunto vacío, se obtiene un PzM. Más allá, se cae en el inmenso campo de los poemas booleanos, que espera todavía su Ossian o su Narciso Follaninio.

penúltima ha muerto"? ¿O en esa, menos delimitada, que abarca al conjunto más amplio de quienes (Mallarmé mismo antes de escribir su texto) quedan subyugados por la rara y preciosa cualidad de un término aislado de todo contexto?".

Sin responder a la cuestión, emitió una risa débil y afectuosa, y no volvimos a tocar el tema durante la conversación, la última que tuvimos, el anteantepenúltimo día de vida de Raymond Queneau.

30 de noviembre de 1976

POESÍA ANTONÍMICA*

Marcel Bénabou

La poesía antonímica es una técnica de creación poética que consiste en reemplazar cada palabra de un poema dado por su antónimo.[1] No se trata simplemente de un plagio invertido, como el que hizo Lautréamont en las *Poésies*. No se intenta, aquí, develar lo absurdo de un pensamiento, de una máxima, enunciando la máxima contraria. Es cada palabra tomada en sí misma la que se "trata". De esta forma, se salvaguarda el carácter potencial del procedimiento: se mantiene la posibilidad de obtener secuencias perfectamente inesperadas.

La técnica tiene sus semejanzas con otros procedimientos oulipianos como los isomorfismo, S+*n*, y el P.A.L.F. [Producción Automática de Literatura Francesa].

* Publicado en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973.

1. Definición de antónimo: Dos expresiones son antónimas cuando sus significantes pueden sustituirse uno al otro en un enunciado, sin modificar la estructura, y cuando sus significados se presentan como tipos exclusivos o dominantes de un mismo género (J. Pohl, *Mélanges M. Cohen*, 1970).

1. Isomorfismo: la poesía antonímica es una forma particularmente pura de isosintaxismo. La estructura gramatical del poema-base permanece íntegra, lo mismo que su estructura rítmica. Incluso puede intentarse combinar el isosintaxismo con, por ejemplo, un isovocalismo, o un isoconsonantismo. El procedimiento se acomoda perfectamente a otras variantes: el isosintaxismo puede ser *directo* (se trabaja con las palabras en el orden en que aparecen en el poema-base), pero también puede ser *inverso*, comenzando por la última palabra del poema (lo que da como resultado un *poema antonímico a contrapelo*. Si las leyes matemáticas se aplicaran rigurosamente al lenguaje, debería concluir en una simple reconstitución del poema-base, ya que se trataría de una doble negación). También puede invertirse el orden de las palabras solamente al nivel de cada verso.

2. S+*n*: se trataría en este caso de un S×*n*, donde *n*=−1

3. P.A.L.E.: el diccionario utilizado debería ser, evidentemente, un diccionario de antónimos.

Un primer ensayo de poesía antonímica, que toma como base algunos fragmentos de las *Iluminaciones*, de Arthur Rimbaud, fue publicado en *Subsidia Pataphysica*, 3ª serie, nº15.

CUATRO FIGURAS *PARA LA VIDA INSTRUCCIONES DE USO**

Georges Perec

FIGURA 1

En 1972, el proyecto que iba a terminar siendo *La vida instrucciones de uso* se descomponía en tres bocetos independientes, tan imprecisos uno como los otros. El primero, titulado "Cuadros latinos", databa de 1967: se trataba de aplicar a una novela (o a un conjunto de *nouvelles*) una estructura matemática conocida con el nombre de "bi-cuadro latino ortogonal de orden 10" (ver figura 3). Esta idea había sido propuesta en el Oulipo por Claude Berge, que quería trabajarla con Jacques Roubaud y conmigo.

El segundo boceto, todavía más impreciso, sin título y prácticamente sin texto, tenía que ver vagamente con la descripción de un edificio parisino cuya fachada hubiese sido demolida.

El tercero, imaginado a fines de 1969, durante la trabajosa reconstitución de un puzzle gigantesco que representaba el puerto

* Fragmento del texto publicado en *Atlas de littérature potentielle*. Paris, Gallimard, 1981.

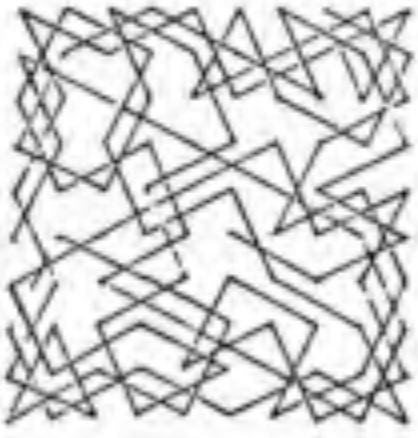
de La Rochelle, narraba la que iba a terminar siendo la historia de Bartlebooth. El nombre del personaje, tomado de Valéry Larbaud y de Melville, ya estaba elegido, y había escrito de su historia un resumen de dos páginas.

La reunión de estos tres puntos de partida se dio bruscamente el día en que me di cuenta de que el plano frontal de mi edificio y el esquema del bi-cuadro podían coincidir perfectamente; cada pieza del inmueble sería una de las casillas del bi-cuadro y uno de los capítulos del libro; las permutaciones generadas por la estructura determinarían los elementos constitutivos de cada capítulo: mobiliario, decorados, personajes, alusiones históricas y geográficas, alusiones literarias, citas, etc. En el centro de estas historias encastradas como en un rompecabezas, la aventura de Bartlebooth tendría claramente un lugar esencial. El título se me impuso a lo largo de los meses y de los años, con variaciones minúsculas: *La vida, La vida (instrucciones de uso), La vida: instrucciones de uso; La vida, instrucciones de uso; La vida instrucciones de uso.*

Fue para llevar adelante los diferentes esquemas que le pedí a una amiga, Jacqueline Ancelot, que estudiaba arquitectura, que me diseñara la fachada del edificio; ahí pueden reconocerse dos o tres detalles que no han cambiado en la novela: el gran atelier de Hutting en lo alto, y a la izquierda la entrada de servicio, el negocio con su trastienda, la portería.

FIGURA 2

Describir el inmueble piso por piso y apartamento por apartamento habría resultado muy fastidioso, pero la sucesión de los capítulos no podía quedar únicamente a merced del azar. Entonces decidí aplicar un principio derivado de un viejo problema muy conocido por los aficionado al ajedrez: la poligrafía del jinete (cf. François Le Lionnais: *Dictionnaire des Echecs*, París, P.U.F., 1974). Se trata de hacer que un caballo recorra las sesenta y cuatro casillas de un tablero sin detenerse sobre una misma más de una vez. Existen miles de soluciones En el caso particular de *La vida instrucciones de uso*, había que encontrarle la solución a un tablero de 10x10. Pude resolverlo probando, de forma un poco milagrosa. La división del libro en seis partes proviene del mismo principio: cada vez que el caballo pasa por los cuatro bordes del cuadrado, empieza una nueva.



El libro sin embargo no tiene 100 capítulos, sino 99. La muchacha de la página 295 y de la página 394 es la única responsable.

FIGURA 3

Un ejemplo de bi-cuadro ortogonal de orden 10.

Lo más simple, para que se comprenda qué es un bi-cuadro latino ortogonal de orden 10 y cuáles pueden ser sus aplicaciones novelísticas, es partir de un bi-cuadro latino ortogonal de orden 3.

Supongamos una historia en tres capítulos, en la cual intervienen tres personajes llamados respectivamente Dupont, Durand y Schustenberger. Dotemos a estos tres individuos de dos series de atributos: por una parte, sombreros, como un quepi (Q), un sombrero hongo (H) y una boina (B), y por otra parte, objetos que

pueden llevar en la mano: un perro (P), una maleta (M) y un ramo de rosas (R). El desafío radica en contar una historia en la que los tres personajes tengan uno por vez cada uno de estos elementos, nunca dos de ellos el mismo. La fórmula siguiente

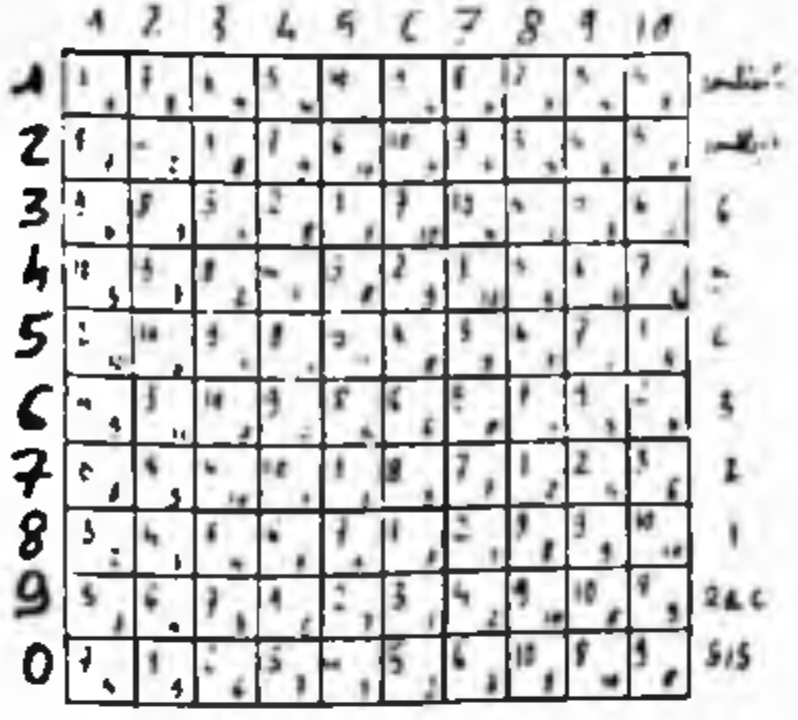
	Dupont	Durand	Schustenberger
1	QM	BR	HP
2	BP	HM	QR
3	HR	QP	BM

que no es otra cosa que un bi-cuadro latino ortogonal de orden 3, brinda una solución al problema. En el primer capítulo Dupont tendrá un quepi y una maleta, Durand una boina y las rosas, Schustenberger un sombrero hongo y un perro; en el segundo, Dupont tendrá una boina y un perro, Durand un sombrero hongo

1. En todos los casos, Perec se refiere a los números de página de la edición francesa. [N. del T.]

y una maleta, Schustenberger un quepi y un ramo de rosas; en el tercero Dupont llevará un sombrero hongo y rosas, Durand con quepi paseará a su perro y Schustenberger en boina cargará una maleta. Solo falta ahora inventar las historias que justifiquen las sucesivas transformaciones.

En *La vida instrucciones de uso* no son dos series de tres elementos sino 21 veces dos series de 10 elementos, que en sus permutaciones determinan los elementos constitutivos de cada capítulo.



Nota Bene: No se pueden construir bi-cuadros latinos a partir de cualquier número. Por ejemplo, no existe el bi-cuadro latino de orden 2. Durante más de dos siglos, se consideró que era imposible construir un bi-cuadro latino ortogonal de orden 10. Euler conjeturó sobre su no existencia. Fue solamente en 1960 que Bose, Parker y Shrikhande pudieron resolver un primer caso.

FIGURA 4

Al cabo de trabajosas permutaciones llegué a una especie de "carpeta de trabajo", en la cual, para cada capítulo, enumeré un listado de 42 temas que debían figurar en él. Así, en el capítulo 23, por ejemplo, había que usar una cita de Julio Verne y otra de Joyce. Las citas de Verne tienen que ver sobre todo con una biblioteca, que es la del capitán Nemo, y el listado de objetos reproduce el del baúl milagroso de la Isla Misteriosa. La casa con la que sueña Leopold Bloom al fin del *Ulises* se ha transformado en la casa de muñecas de la página 135.

Apartamento grande. 1º a la izquierda, al lado del 20 (Moreau)

214

Subir
Clasificación
Verne (I.M. p.224, V.M.I., p.75)
Joyce (p. 637)
Dos personas
Ocupantes
Agendas

Falso:
- Boiserie
- Tapiz de lena
- Posguerra Antigüedad siglo XIX
- Medio Oriente

} Canal de Suez

Falta:
- Estilo chino
- Biblioteca
- -10 páginas
- Fisiologia en 1860

Recién nacido
Gato
Manta
Unido

Lana
Rouge
Medias cortas
Medallas
Libro de arte
Las Meninas (María Margarita de Austria)
Moby Dick
Té
Zakouskis
Péndulos, relojes
Palabras cruzadas
Sorpresa
Afiches
Triángulo
Paralelepípedo
Planta verde
Cobre, estaño
Falso en 3
Ausencia en 4
Hoz
Castigo

DELIRIO ALGÓLICO*

François Le Lionnais

Se sabe, o debería saberse, que las calculadoras electrónicas se destacan no solamente por hacer todas las operaciones aritméticas (adición, sustracción, multiplicación, división, etc.) a una velocidad muy elevada, sino también por realizar combinaciones lógicas que incluyen, por ejemplo, comparaciones, uniones, intersecciones, disyunciones, etc. Más allá del cálculo numérico, la potencia de los ordenadores se extiende a dominios tan variados como la traducción automática, los juegos estratégicos (comprendidos los de ingenio y los de engaño), las demostraciones de teoremas, la solución de tests psicológicos, de inteligencia, etc. Es cierto que en algunos casos estas tentativas se encuentran actualmente en estado embrionario. Pero todas las esperanzas son posibles si se es optimista y no se restringen las profecías a plazos precisos.

También se sabe, o debería saberse, que un ordenador no es en sí mismo capaz de obtener ninguno de estos resultados. No lo

* Prefacio al libro *Algol* de Noel Arnaud. París, Temps mêlés, 1968, publicado también en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973.

lograra a no ser que previamente se lo dote de un programa que le indique el método a seguir para alcanzar el objetivo fijado. Este programa debe ser concebido y redactado para que pueda ser comprendido y aplicado por el ordenador.

Por desgracia, las máquinas actuales están desprovistas de subjetividad, y son insoportablemente ineptas para comulgar en armonía con los humanos que las consultan. En un principio, es necesario proveerlas de informaciones muy completas que no desestimen ningún aspecto, por mínimo que sea, de la cuestión tratada, y es imprescindible no dejarles nada por adivinar. Esto supone análisis absolutamente exhaustivos; el menor olvido del más pequeño detalle implicará necesariamente el descarrilamiento del tren de las ideas y el fracaso de toda la empresa. Los programas deben ser traducidos a un lenguaje comprensible por los ordenadores, es decir, a un lenguaje compatible con su estructura interna y con su modo de funcionamiento.

El único lenguaje al que los ordenadores pueden adaptarse está formado por "palabras" generalmente compuestas por dos "letras", como en el código morse: punto y raya, 0 y 1, incluso "la corriente pasa" y "la corriente no pasa", o también "atracción magnética" y "repulsión magnética".[1] He aquí un lenguaje de una sequedad y una pobreza de las que el profano casi no puede hacerse una idea. Saber hablarle correctamente a una máquina (es decir, indicarle todo lo que debe hacer para alcanzar la misión que se le ha asignado) es, de hecho, un arte... y una carga fastidiosa. Las posibilidades de confundirse son innumerables y sin una intuición que nos guíe en ese trabajo, no es posible evitar errores más que al precio de una atención y de una paciencia poco compatibles con la espontaneidad mental humana.

Durante mucho tiempo, esta situación condicionó el uso de

1. Suponemos que se trata de ordenadores corrientes construidos para trabajar con un código binario. Son posibles otros códigos, pero eso no cambia nada esencial de nuestra exposición.

máquinas de procesamiento de la información. Dejó de ser preocupante con la invención de lenguajes intermediarios entre los lenguajes humanos y los lenguajes comprensibles por las máquinas. Se ha descubierto que un determinado número de subprogramas (cálculos numéricos o combinaciones lógicas, que groseramente podrían ser comparadas con frases, o incluso con parágrafos) se repiten en todos, aunque pertenezcan a programas diferentes. Estos subprogramas se escriben de una vez y para siempre en un lenguaje comprensible para los ordenadores, se los señala con palabras o signos que pertenecen al lenguaje ordinario de los humanos y se los introduce en la "memoria" de las máquinas. Para hacerse comprender por la máquina, el programador (que debe ser al menos un especialista experimentado en su disciplina) no tiene ya más que "hablarle" en el lenguaje intermediario, vecino de su lengua materna. Gracias a los subprogramas con los que ha sido dotada, la máquina traducirá el lenguaje intermediario a su lenguaje máquina. Estará entonces en condiciones de tratar convenientemente las informaciones comunicadas y de efectuar las operaciones prescriptas.

La idea de estos lenguajes especializados se remonta a la Conferencia de Zúrich de 1958. El primero de ellos, FORTRAN, fue rápidamente seguido por ALGOL (Algorithmic Oriented Language), creado en 1960, y que fue objeto de una importante actualización en 1962. Desde la creación de ALGOL, otros lenguajes intermediarios –MAD, JOVIAL, COBOL, COMIT, SIMSCRIPT, LISP, PL/1, CPL, etc.– fueron imaginados para responder a necesidades y usos diferentes: gestión de empresas, puesta en marcha de técnicas industriales, investigación científica, etc. Perfectibles, están todavía lejos de brindar satisfacciones completas. Seguramente un día llegarán otros a reducir la fosa que separa los lenguajes humanos de los lenguajes de las máquinas.

Consideremos a ALGOL, que se ha adaptado muy bien a las matemáticas. Se caracteriza por un vocabulario muy reducido (utiliza pocas palabras, pero palabras humanas) y por una gramática muy estricta, compuesta por una pequeña cantidad de normas

sin excepciones. Con gran provecho y algo de placer puede leerse el excelente *Algol, théorie et pratique*, de J. Arsac, A. Lentin, M. Nivat y L. Nolin (París, Gauthier-Villars, 1965).

Ahora bien, la literatura, el Oulipo, ¿qué tienen que ver con esto? Hacer la pregunta, ¿no es resolverla? ¿Qué es la literatura sino el arte, con algunas excepciones, de combinar palabras? Esas palabras, ¿de dónde vienen? De un vocabulario. Un vocabulario más o menos rico. Un vocabulario tal vez abundante, el de una lengua natural, como el francés; o menos rico, como el de la tragedia clásica, por ejemplo, que se niega a utilizar diversos sinónimos de *espada*,[1] o más restringido todavía. En la medida en que una palabra implica muy pocas rimas, el poeta está obligado a vivir su desesperación o su pasión arreglándose con las que pone a su disposición un diccionario de rimas.

Hace algunos años un miembro del Oulipo, cuya modestia me obliga a callar su nombre, propuso a sus eminentes colegas tomar en consideración vocabularios muy restringidos y explorar en ellos las potencialidades poéticas. La sugerencia fue muy bienvenida. Después de un primer ensayo sobre la intersección de dos sonetos, el ALGOL fue el objeto de un segundo ejercicio.[2] El 23 de marzo de 1964 se obtuvo el poema siguiente:

CUADRO

Comienzo: Para etiquetar
Ir hasta comentario
Tanto que cambio de vías no falso
Sino verdadero. Fin.

2. Sable, estoque, cuchilla, florete, cimitarra, etc.

3. También se consideraron: LINCOS (LINgua COSmica, lenguaje de comunicación con las civilizaciones extraterrestres, inventada por el profesor Freudenthal), el vocabulario BOURBAKI y los vocabularios de algunos animales conocidos por la riqueza de sus lenguajes: algunos pájaros, algunos mamíferos. Incluso la langosta no puede ser descartada.

La situación corría el riesgo de quedar empantanada en ese punto cuando el Regente Noel Arnaud retomó la cuestión desde el comienzo. Presa de un verdadero delirio algólico descompuso, desgarró, trituró y amasó el vocabulario ALGOL permitiéndose, sin falso pudor, tomar de él, como piezas sueltas de un motor roto, sílabas o letras, sin obligarse a utilizar ninguna palabra completa. De pronto, liberado de esos estorbos miserables, la pobreza del vocabulario se convirtió en riqueza, y su sequedad en un lirismo apto para una gran diversidad de expresiones. Lanzándose desde este trampolín, el autor nos demuestra que es capaz tanto de cantar a la resignación como de construir un aire que podría servir de tema a una fuga, o proponernos una visión inédita (y algo hermética) del mundo con, sin embargo (y esta es la característica dominante), una predilección marcada por la pornografía embebida en los deliciosos susurros de la infancia y expuesta con una perfecta maestría del equívoco. En resumen, "Toute la Lyre", como decía, en una recopilación póstuma publicada en 1988, un poeta del que no alcanzo a recordar el nombre.

Convenientemente puestos en su lugar, los semantemas, los fonemas y otros alfabetemas,[4] a Jacques Carelman no le quedaba más que acompañarlos con sus píldoras visuo-auditivas, los jeroglíficos. Llevó a cabo esta tarea con un sentido agudo del vocabulario de la Informática, que no sabremos elogiar lo suficiente y que hace augurar la explotación sistemática del jeroglífico. Son todas las palabras del Diccionario las que Carelman debería transformar. Toda la literatura francesa, para comenzar, podría ser así felizmente refrescada.

4. Palabra nueva, cuyo sentido no comprendo bien, ya que acaba de nacer espontáneamente de mi pluma.

VOCABULARIO ALGOL (Algorithmic Oriented Lenguage)

Cuadro	Etiqueta
Comienzo	Remanente
Booleano	Procedimiento
Comentario	Real
Hacer	No
Sino	Cadena
Fin	Cambio de vías
Falso	Entonces
Para	Verdadero
Ir a	Hasta
Si	Valor
Entero	Tanto que

POEMA ALGOL CLÁSICO

COMIENZO
Para ir a cadena
hacer etiqueta
entonces verdadero cuadro
sino valor.

POBRE DE SENTIDO
Si no
para si
falso no
no si

RICO DE SENTIDO

Si para hacer fin
hacer falso
para hacer falso
hacer fin.

ESCRITOR Y ORDENADOR. LA EXPERIENCIA DEL CENTRO POMPIDOU*

Paul Fournel

Cuando se lanzó el proyecto literario del A.R.T.A. fue necesario establecer, rápidamente y a bajo costo, las primeras bases de una posible asociación entre la informática y la creación literaria. Christian Cavadia confió la iniciativa a Paul Braffort (especialista en lógica, en informática y escritor), cuyo primer objetivo fue el de sensibilizar al gran público y a los escritores mismos de las novedades del trabajo emprendido.

LA LECTURA ASISTIDA

En un primer momento, el trabajo se concentró sobre el material literario preexistente. Hay, en efecto, algunas obras combinatorias o algorítmicas de las cuales el ordenador puede facilitar enormemente la

* Escrito con motivo de las Jornadas "Escritor-ordenador" de junio de 1977 y publicado en *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

lectura. La máquina hace en estos casos un simple trabajo de selección y edición.

Literatura combinatoria

Los *Cien mil millones de poemas* de Raymond Queneau proveen una materia particularmente favorable a este tipo de experiencia. Se trata de diez sonetos compuestos de forma tal que cada verso de cada poema se puede combinar con el verso siguiente de cualquiera de los diez textos, de lo que resulta un total de 10^{14} sonetos. El volumen está hermosamente concebido, aunque la manipulación de las lengüetas sobre las que han sido impresos los versos es tal vez un poco delicada.

El ordenador realiza una selección en el corpus a partir de la longitud del nombre del "lector" y del tiempo que le lleva dactilografiarlo sobre la terminal, luego edita el soneto con la doble firma de Queneau y de su lector.[1]

Un autor puede sacar él mismo provecho de una edición de este tipo: cuando las combinaciones son tan numerosas, puede proceder a hacer controles por sondeo. El ordenador juega en este caso un rol de asistente en la puesta a punto definitiva del texto.

Literatura algorítmica

Misma aplicación en este caso. Dominique Bourguet programó el "Cuento a tu manera" de Raymond Queneau[2] para facilitar su lectura. En este pequeño texto, el lector está invitado sin cesar a elegir la continuación del relato a partir de un juego de preguntas con dos respuestas posibles. Al ser los elementos de la narración tan breves, la opción se superpone a la lectura del texto mismo, lo que es una pena porque todos los textos posibles presentan un encanto real. En un primer momento el ordenador "dialoga" con el lector proponiéndole las diversas elecciones, y en un segundo

1. Con el mismo espíritu y con una técnica similar, Michel Bottin programó los 10^{17} poemas contenidos en el *XI.e baiser d'amour* de Quirinus Kuhlman.
2. Publicado en *La littérature potentielle*.

momento edita "literalmente", sin las preguntas, el texto elegido. El placer de jugar y el placer de leer se encuentran combinados.

Con el mismo espíritu, y según los mismos principios, se programó un cuento medieval elegido por Pierre Enard y Paul Fournel[3] y serán programados 720 cuentos de hadas de un grupo de trabajo animado por J.P. Balpe.

LA CREACIÓN ASISTIDA

En una segunda instancia, a esta relación obra-ordenador-lector deben agregarse otros tipos de vínculos, en los cuales el autor encuentre su lugar (sin que por eso el lector pierda forzosamente el suyo). Entre los diferentes proyectos que los autores han sometido a Paul Braffort, hay ejemplos de cadenas de vínculos bien diferentes:

Primer tipo: autor-ordenador-obra
En este caso, solamente la creación es asistida. El ordenador es parte integrante, y su trabajo sirve a la elaboración del texto definitivo. Italo Calvino propone a la máquina listas de personajes, de restricciones y de situaciones, y le pide que determine por afinidades progresivas quien ha podido hacer efectivamente qué. El autor elige trabajar sobre una materia que cuantitativamente lo sobrepasa pero que la máquina le permite dominar.

Segundo tipo: autor-ordenador-obra-ordenador-lector
Aquí el ordenador interviene en dos niveles. Para uno de los capítulos de su libro *La princesse Hoppy*, Jacques Roubaud elabora, con la ayuda de la máquina, un capítulo que el lector deberá leer utilizando la misma máquina. Deberá resolver una sucesión de enigmas y ella le dará las indicaciones sobre su progresión en el texto.

3. Un prototipo de este texto, en *La littérature potentielle*.

Tercer tipo: autor-ordenador-lector-ordenador-obra

Con este ejemplo, entramos en el terreno de los proyectos más lejanos y técnicamente más complejos. En los "aforismos artificiales" de Marcel Bénabou, el autor propone un stock de formas vacías y un stock de palabras destinadas a llenarlas; viene enseguida el lector a formular una pregunta, y según esa pregunta la máquina combina palabras y formas, y produce los aforismos.

La intervención del lector es limitada, aunque impone algunas flexiones elementales en el texto producido. Sin embargo, se puede decir que en estos aforismos el autor domina su materia.

El objetivo de esta iniciativa consiste en producir *nouvelles* diversificadas en grandes cantidades, según los deseos precisos y variados formulados por el lector (que podrá elegir la longitud, el tema, el decorado, los personajes y el estilo).

A partir de algunas *nouvelles* homosintácticas, Paul Braffort y Georges Kermidjian ensayan la posibilidad de establecer un esqueleto general extremadamente liviano y un stock de "agmes", como llaman a las unidades mínimas de acción o de descripción. Su definición exacta está en evolución permanente, pero puede decirse, a *grosso modo*, que son unidades intermediarias entre la palabra y la frase, que teóricamente deberían evitar el escollo de la gramática y la sensación de ahogo provocada por las frases tipo que regresan sin cesar (como en los trabajos de Sheldon Kline). Cada uno de estos "agmes" recibe condiciones específicas que entran en juego según los deseos formulados por el lector.

Este proyecto presenta un interés triple: 1) permite producir *nouvelles*, lo que es muy bueno si a uno le gustan, 2) permite elaborar con pequeños pasos prudentes una gramática particular, y 3) permite constituir un stock de "agmes" utilizables en otras ocasiones, pues se trata de un proyecto de largo aliento que no está sino en sus albores. Habrá que tener paciencia, trabajo y tiempo (=dinero).

POEMAS DEL METRO*

Jacques Jouet

¿QUÉ ES UN POEMA DEL METRO?

De tanto en tanto escribo poemas del metro. Este es uno de ellos.

¿Quieren saber qué es un poema del metro? Admitamos que la respuesta sea sí. He aquí entonces de lo que se trata un poema del metro.

Un poema del metro es un poema compuesto en el metro, a lo largo del tiempo de un trayecto.

Un poema del metro tiene tantos versos como estaciones, menos una, tiene el trayecto.

El primer verso se compone mentalmente entre las dos primeras estaciones del trayecto (contando desde la estación de partida).

Se transcribe en el papel cuando el metro se detiene en la segunda estación.

* Publicado en el libro *Poemas de metro*. Paris, P.O.L., 2000 y en *Anthologie de l'Oulipo*. Paris, Gallimard, 2009. Aquí ofrecemos un fragmento del texto, prescindiendo de los ejemplos del caso.

El segundo verso se compone mentalmente entre la segunda y tercera estación del trayecto. Se transcribe al papel cuando el metro se detiene en la tercera estación. Y así sucesivamente.

No hay que transcribir cuando el metro está en marcha.

No hay que componer cuando el metro está detenido.

El último verso del poema se transcribe en el andén de la última estación del trayecto.

Si el itinerario supone una o varias combinaciones de línea, el poema tendrá por lo menos dos estrofas.

Si por desgracia el metro se detiene entre dos estaciones, se produce un momento muy delicado en la escritura del poema del metro.

EJ
ER
CI
CI
OS,
EX
PE
RI
ME
NT
OS

HE AQUÍ EL OULIPO...*

François Caradec

He aquí el Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

* Publicado en *Anthologie de l'Oulipo*, Paris, Gallimard, 2009.

He aquí las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de

los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí el bombero que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí la novia del bombero que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se

transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí el gendarme que es hermano mayor de la novia del bombero que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí la mujer del coronel del gendarme que es hermano mayor de la novia del bombero que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los nietos de la mujer del coronel del gendarme que es hermano mayor de la novia del bombero que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí los amigos que acompañan a los nietos de la mujer del coronel del gendarme que es hermano mayor de la novia del bombero

que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

He aquí el Forum des Halles donde están sentados los amigos que acompañan a los nietos de la mujer del coronel del gendarme que es hermano mayor de la novia del bombero que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

Y finalmente

He aquí el Oulipo-Rococo en el Forum des Halles donde están sentados los amigos que acompañan a los nietos de la mujer del coronel del gendarme que es hermano mayor de la novia del bombero que extingue el fuego en casa de los propietarios de los locales de los ópticos que vendieron los lentes de los lectores de los trabajos de los nuevos oulipianos en que se transformarán los hijos de las bonitas secretarias de los contables que establecen las declaraciones anuales de los editores de los libros donde están impresos los trabajos de los felices integrantes del Oulipo creado por François Le Lionnais.

LOS AMNÉSICOS NO VIVIERON NADA INOLVIDABLE*

Hervé Le Tellier

CUARENTA Y NUEVE RESPUESTAS A LA PREGUNTA: ¿EN QUÉ PIENSAS?

¿En qué piensas?
Pienso en que cuando era chico le escribía a Papá Noel, y todavía hoy me sucede que imagino los tres deseos que me gustaría ver realizados si me encontrara con un hada.

¿En qué piensas?
Pienso en que el oído absoluto existe, pero no la nariz absoluta, ni el ojo absoluto, ni el sexo absoluto, y me pregunto cómo sería este si efectivamente existiera.

* Publicado en el libro *Les amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable*, París, Le Castor Astral, 2008, y en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009.

¿En qué piensas?
Pienso en que no, que Mathausen no es una ópera de Wagner.

¿En qué piensas?
Pienso en que soy incapaz de resistirme a una mujer a la que le gusto, y me río de ser un tipo fácil.

¿En qué piensas?
Pienso en que muchas veces una mentira se pone en evidencia porque uno la cuenta siempre con las mismas palabras.

¿En qué piensas?
Pienso en que yendo por la ruta se ven unos castillos hermosos, en los que a uno le gustaría vivir. Y en que después nos acordamos de que están muy cerca de la ruta.

¿En qué piensas?
Pienso en que si el perfume es el más poderoso evocador de recuerdos, es porque la nariz está más cerca del corazón que los ojos.

¿En qué piensas?
Pienso en que nadie se sorprende de la presencia de monólogos en el teatro, cuando solamente los locos hablan solos.

¿En qué piensas?
Pienso en que nunca sé si los otros también te consideran hermosa.

¿En qué piensas?
Pienso en que el Sol no tiene la menor idea de lo que sucede sobre la Tierra, de noche.

¿En qué piensas?
Pienso en que no tengo demasiada imaginación.

¿En qué piensas?
Pienso en que pasaron muchos años entre el momento en que entendí que iba a morir y el que me di cuenta de que antes todavía tenía que envejecer.

¿En qué piensas?
Pienso en que con un poco de imaginación es difícil ser fiel, pero que con una imaginación enorme debe ser posible.

¿En qué piensas?
Pienso en que le dije a una muchacha que no estaba libre tal día, pero sí el siguiente, solo para hacerle creer que no era la única en mi vida, cuando, en realidad, sí lo es.

¿En qué piensas?
Pienso en que mi pantalón está limpio desde hace mucho tiempo, cuando en realidad está verdaderamente sucio, y no me di cuenta del momento preciso en que se produjo la transición.

¿En qué piensas?
Pienso en que mientras recibo un escupitajo bien visible en la manga de mi saco, hago como si no hubiese pasado nada.

¿En qué piensas?
Pienso en lo curioso de ciertas chicas, que se visten para llamar la atención pero no para que las miren.

¿En qué piensas?
Pienso en que muchas veces me siento atraído sexualmente por mujeres que jamás me animaría a presentarles a mis amigos.

¿En qué piensas?
Pienso en que me gustaría rehacerme la nariz, si es posible sin que se notara tanto como para que los demás me lo señalaran.

¿En qué piensas?
Pienso en el placer extraño de perder a la mujer que se ama en medio de la multitud que baja del tren, reconocerla y darse cuenta de que no era ella, de que uno se equivocó.

¿En qué piensas?
Pienso en que siempre empiezo a dudar cuando varias personas están de acuerdo conmigo.

¿En qué piensas?
Pienso en que en los quince segundos que uno comparte en el ascensor con una mujer hermosa es casi imposible elogiar su inteligencia, su elegancia y su humor.

¿En qué piensas?
Pienso en que "levantarse por la noche y habituar los ojos a la penumbra" podría ser una definición de la vida.

¿En qué piensas?
Pienso en que me gustaría muchísimo salir con una muchacha, una noche, y decirle, sin mentirle, porque sería cierto: "Mi nombre es Bond, James Bond".

¿En qué piensas?
Pienso en que es mejor ser amado por el dinero que se tiene. La belleza no rinde un 5% anual.

¿En qué piensas?
Pienso en que no paso nunca una noche con una mujer sin pensar aunque sea un instante en otra mujer.

¿En qué piensas?
Pienso en que la teoría de los grafos permite probar que cualquier persona en el mundo conoce personalmente a alguien que conoce

personalmente a otra persona que conoce personalmente a alguien que conoce personalmente al presidente de los Estados Unidos.

¿En qué piensas?
Pienso en que si yo fuese una mujer, estaría fascinada con el sexo de los hombres.

¿En qué piensas?
Pienso en que me gusta escuchar la radio de noche, sobre todo las emisoras que transmiten en una lengua extranjera.

¿En qué piensas?
Pienso en que me encanta, en la peluquería, discutir las ventajas de mi trabajo imaginario: agente de seguros, profesor de inglés, camionero.

¿En qué piensas?
Pienso en que, al contrario de Gina Lollobrigida en Notre Dame de París, la verdadera Esmeralda debía tenía forzosamente pelo en las piernas.

¿En qué piensas?
Pienso en que el color de tus ojos debe ser el número 574 en el muestrario Pantone.

¿En qué piensas?
Pienso en que me gustaría mucho, al menos una vez en la vida, tener el coraje y el oportunismo de mis personajes cuando me dan ganas de abordar a una mujer.

¿En qué piensas?
Pienso en que al enfrentarme con un escote generoso gasto una energía desmesurada en mirar a la mujer a los ojos, cuando, tal vez, no le molestaría demasiado que le mirara los pechos.

¿En qué piensas?
Pienso en que, como bien notaste, la esquizofrenia y yo somos tres.

¿En qué piensas?
Pienso en que hay algunos periódicos que uno no cita jamás sin dejar de señalar, discretamente, que los leyó en la peluquería o en lo del médico.

¿En qué piensas?
Pienso en que me sucede cada vez más seguido que no puedo recordar el nombre de un escritor o de una artista. Ayer mismo me pasó con no recuerdo quién.

¿En qué piensas?
Pienso en que debe haber hipócritas peligrosos a los que los demás tienen miedo de hablarles.

¿En qué piensas?
Pienso en que siempre me sorprendo al descubrir, al azar, en algún espejo de la calle, a quién me parezco, visto de lejos.

¿En qué piensas?
Pienso en que si un día tuviera que pedir limosna en el metro, al menos las primeras veces me fijaría que en el vagón no hubiese ningún conocido.

¿En qué piensas?
Pienso en que es fácil ser modesto, sobre todo cuando se tienen razones para no serlo.

¿En qué piensas?
Pienso en que si me amaras tanto como te amo, te amaría menos, y si te amara tanto como me amas, me amarías más.

¿En qué piensas?
Pienso en que me sucede de hablar solo, pero nunca cuando estoy verdaderamente solo.

¿En qué piensas?
Pienso en que si solo tuviera un martillo, vería todo como si fueran clavos.

¿En qué piensas?
Pienso en que el problema de los diccionarios de sinónimos es que en ellos nunca hay sinónimos, y sin embargo tengo dos.

¿En qué piensas?
Pienso en que un día le hice creer a una chica que me interesaba lo que hacía, cuando no me interesaba nada, absolutamente nada.

¿En qué piensas?
Pienso en que no sé qué es preferible, si ser un escritor célebre el año próximo o un escritor célebre el año pasado.

¿En qué piensas?
Pienso en que si me dejara crecer el bigote rejuvenecería diez años, considerando que hace veinte el bigote me envejecía diez.

¿En qué piensas?
Pienso en que es curioso que las amebas tengan que dividirse para multiplicarse.

PLACERES SINGULARES*

Harry Mathews

Vestida con un enterizo corto de algodón, una chica de once años se masturba en un pequeño salón vacío, en Glasgow. Agachada, cabalga sobre una pelota de rugby, moviéndose hacia adelante y atrás a una velocidad moderada. Sobre la pantalla del televisor que hay delante suyo, jugadores de rugby, las piernas desnudas, se golpean unos con otros. Cuando alcanza el clímax, la chica aprieta la punta redondeada de la pelota contra su pubis.

•

Un hombre de sesenta y ocho años está tirado en una cama sin hacer, masturbándose. La habitación donde se encuentra, llena de

* Los siguientes fragmentos fueron traducidos del inglés del libro *Singular pleasures*. Illinois State University, Darkey Archive Press, 1988. La presente selección fue publicada en *Anthologie de l'Oulipo*, Paris, Gallimard, 2009.

cajas y muebles en desorden, pertenece a una casa hermosa que da a Cape Town. El hombre acaba de tomar posesión de ella. A lo largo de su vida, cada vez que se mudó, se dio cuenta de que recién podía sentirse en casa después de haberse masturbado. Su mujer le pide que lo haga sin demoras.

*

En Naha, Okinawa, una mujer de sesenta años se masturba delante de su gato favorito, una hembra siamesa. La mirada de la gata, ovillada a los pies de la estera en que la mujer está recostada, es de una indiferencia casi maléfica. Es esa mirada lo que excita a la mujer y justifica la presencia de la gata. De pronto esta bosteza, y la mujer alcanza su orgasmo como un cornalito crepitando en aceite hirviendo.

*

Un hombre de treinta y cinco años está a punto de alcanzar un orgasmo en uno de los mejores edificios de Gaza. Se masturba sin tocarse el pene ni con las manos ni con algún objeto: puestos en círculo, cinco secadores de cabello le lanzan sobre el miembro sus corrientes de aire cálido. El hombre se ha tapado los oídos con bolitas de cera.

*

A la edad de sesenta y nueve años, subido por primera vez a una lancha a motor, un ciudadano de Shanghai se lanza hacia la popa y rápidamente, de manera compulsiva, se masturba sobre la estela fangosa que deja la embarcación. Se siente presa de una "fiebre del transporte": cualquier vehículo agitado por las vibraciones de un

motor a combustión provoca en él la necesidad impostergable de alcanzar un orgasmo. Recuerda con nostalgia la Revolución Cultural y su espíritu espartano.

•

Una mujer en Hyderabad, en ocasión de su cumpleaños (el número cincuenta y cinco), se masturba por primera vez. Esto le recuerda sus desayunos durante la guerra con China, cuando su marido estaba en el frente.

•

Mientras el Aeolian String Quartet toca la última variación de "El Emperador", de Haydn, en la más pequeña de las dos salas de concierto que hay en Managua, un hombre de sesenta y cuatro primaveras se masturba en la última fila de la orquesta, con una manta sobre las piernas. Treinta y tres años antes, volviendo del baño en el intervalo de otro concierto, se había sentado con la bragueta abierta, sin darse cuenta. Luego, durante una brillante ejecución del "Octeto", de Schubert, había tenido una erección, eyaculando en los acordes finales. Las luces de la sala, al encenderse, lo habían puesto en evidencia; había huido. Desde entonces, se ha esforzado mucho intentado recrear ese momento de voluptuosidad.

•

Recostado en su cama, en Bahía, un hombre ha terminado de masturbarse por primera vez en dieciocho años. No le gustó.

Una mujer de treinta y nueve años, en un cuarto sin cortinas, en Calcuta, está siendo apasionadamente acariciada por otra mujer, de al menos la mitad de su edad. Al cabo de un rato, la mujer mayor corre a su pareja a un lado y usa sus manos para satisfacerse. Es así como siempre hacen el amor: una vez alejada, la mujer joven siente frustración y cólera. No comprende que es de esta manera como la otra la domina.

En algún lugar al norte del Estrecho de Bering, sentado en el borde de un témpano de hielo, su rostro impasible, al parecer inmóvil debajo de espesas capas de pieles, un esquimal de treinta y un años está provocándose un orgasmo de devastadora intensidad, que se disuelve sin manchas en la grasa de ballena.

La temperatura glacial provoca mucho placer a la cuidadora, una mujer de sesenta y un años que está a cargo del piso superior del Museo de Bellas Artes de Catanzaro. Casi nadie visita el museo, nadie llega hasta ese piso, y el frío justifica la pesada manta de lana que lleva, al abrigo de la cual le encanta sentarse y masturbarse de vez en cuando, durante las largas jornadas del invierno, mientras observa, del otro lado de la sala sin calefacción, un San Juan Bautista ferviente y musculoso, atribuido a algún discípulo anónimo de Caravaggio.

Un joven de trece años está sentado masturbándose en un cambiador, en el amplio vestuario vacío de una escuela, cerca de Valparaíso. Maldice su adicción a este hábito melancólico, preguntándose de qué manera afectará a sus granos.

*

Apoyado sobre un codo, la cabeza sostenida con la mano y los ojos fijos en la televisión encendida, en algún lugar de Tokio, hay un hombre joven, de veinte años. Delante suyo, la pantalla muestra a un hombre recostado de lado, masturbándose mientras mira en un televisor a un chico que está recostado de lado y se masturba mirando en un televisor una imagen demasiado pequeña como para entenderla.

*

Una cellista de veinticuatro años de edad está sentada desnuda sobre un taburete, en su habitación en Manila. Las piernas separadas, la mano izquierda abre los labios de la vulva mientras la derecha conduce la punta del arco del cello sobre su clítoris.

*

Al cabo de sesenta y dos años de vida, una mujer muy cultivada de Karachi conserva dos pasiones: la masturbación y María Callas. Ahora se dedica a ambas simultáneamente, rodando sobre una espesa alfombra Bukara al ritmo de una versión pirata de "Fedora". La música, y esa voz, no aumentan su placer sexual, más bien lo frustran y demoran. A veces transcurren dos horas de estos éxtasis incompatibles hasta que la mujer alcanza el necesario final.

No lejos de Limerick, en una llanura húmeda y penumbrosa, una chica de diez años está sentada sobre los cuartos traseros de una vaca echada, tomando entre sus muslos la cola del animal, huesos y pelos cálidos contra su cuerpo caliente y húmedo.

De sus cuarenta y seis años de vida, ella consagró mucho tiempo a la investigación sexual, pero es un placer totalmente nuevo el que siente cuando, en Colombo, ingresa al depósito de un barco de carga. Regresa más tarde, se esconde hasta la hora en que cierran y pasa la noche masturbándose una y otra vez, tocando los cables, las cuerdas de amarre, las cadenas de las anclas, todo el robusto atractivo de los hombres de mar. Mañana comprará sogas para usar en su casa.

Volando a nueve mil metros de altitud, en algún lugar entre Bora-Bora y Tuamotu, un avión de pronto pierde el control y comienza a caer. Sentada cerca de una ventanilla, una mujer de cuarenta y tres años observa a su vecino: está verde de miedo. "Sálvese quien pueda", piensa la mujer, abriéndose rápidamente el pantalón para deslizar una mano hasta su sexo. Alcanza el orgasmo a setecientos metros de altitud, cuando el avión logra reestablecerse. Su grito de placer se pierde en la algarabía general.

Un turista se masturba en la cama de un burdel en Barcelona. Está mirando a una mujer joven y hermosa que se quita la ropa y las joyas. "Espera", le pide ella, pero él no quiere esperar. Quiere masturbarse viéndola desnuda delante suyo, como ha imaginado tantas veces, pensando en ella. Pero la mujer es demasiado rápida; habiéndose sacado los zapatos, sin quitarse las medias, toma al turista de los puños, lo atrae y atrapa entre sus muslos a tal punto que él no puede sino acabar dentro de ella. Él siente algo que va más allá del placer, del arrepentimiento, del deseo: perdiendo conciencia al borde de una noche deslumbrante, lo sostienen los brazos de la indiferencia alcanzada.

•

El más grande masturbador, que vive en Budapest, se está masturbando en su casa como lo hace cada anochecer, cuando regresa del trabajo. Vive en un amplio apartamento, integra el Politburó del Partido Comunista Húngaro. Es también, a los sesenta y cinco, un hombre de salud robusta y un humor encendido. Terminado otro duro día de trabajo, va directamente a su estudio, donde extiende el tapiz que tiene dibujado un mapa del mundo de seis metros por seis metros. En el centro del mapa está Hungría, mejor dicho Budapest, y con más precisión él mismo. Permanece de pie, observando su semen, que ha manchado el planisferio, riendo alegremente cuando piensa en todos los húngaros que debe haber en los sitios donde ha caído su esperma: húngaros que en este mismo momento están yendo a sus centros de investigación, universidades, empresas, bancos... Hoy Budapest, mañana el mundo. Y será un mundo mejor.

•

Una jovencita de quince años está nadando cerca de Tenerife. Tomándose de una amarra hundida, va y viene a lo largo de una cuerda. El placer aumenta con lentitud. Cuando acaba, siente en el interior de su carne el pequeño frío que el agua ha tansmitido a su carne.

Sentado en una butaca al lado de su cama, un chico de nueve años se masturba cerca de Stamford, Connecticut. No eyacula, pero una gota blanca perla finalmente la punta de su erección infantil. Sabe de qué se trata.

NOVELAS*

Paul Fournel

NOVELA I

Es la historia de un hombre que conoce a una mujer y se enamora de ella. El encuentro se produce en un simpático bar de barrio, como los que todavía existen en las zonas populares de París. Apenas la ve, el sabe que es ella, su Amélie. Le parece hermosa como la mañana, fresca como el rocío, radiante como una fiesta. Se propone seducirla de forma tradicional, con un poco de fantasía. Le ofrece un ramo de flores que ella deja abandonado sobre la mesa del bar, le lleva unos bombones que ella apenas prueba. Un mozo ridículo les sirve dos copas de champagne que les hacen perder un poco la cabeza…

Ella se hace desear, como corresponde. Después deja que él la abrace, en el porche oscuro de una casona.

Loco de alegría, el hombre corre hacia el edificio en que vive para contarle su felicidad a la portera y dejarle su loro durante los días que pasará de viaje con su nueva enamorada.

* Publicado en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009.

Ahora están en la costa de la Mancha, descubriendo su amor. Él la toma entre sus brazos hasta agotarla, y ella se deja, con un cansancio que a veces le nubla la vista. Él siente en ella la presencia de un misterio, el peso de un secreto.

Una tarde, cuando el sol cae sobre el mar, ella le confiesa que es madre de un chico pequeño que vive al cuidado de una niñera y no tiene padre. Una lágrima recorre su delicado rostro. Al hombre se le revuelve la sangre: quiere ver al chico enseguida. Ella duda, llora. Parten.

Ahora están en un oscuro barrio de mineros. Después de haber vacilado un largo rato ante las construcciones, todas parecidas, entran en una casa sórdida hundida casi por completo en la oscuridad. Todo es suciedad y desorden. Una arpía despeinada es molida a golpes por un borracho bajo la mirada aterrorizada del chico que no tiene siquiera la fuerza para gritar.

El hombre se indigna. La mujer se precipita en busca del chico. El borracho se interpone. Quiere que le paguen una buena suma para entregarlo. Se produce una pelea: el borracho amenaza con golpear al chico con un atizador. La arpía salta sobre la madre, insultándola.

El hombre se lanza a la pelea, toma al chico, recibe un golpe de atizador en la cabeza y vuelve el arma en contra del agresor.

Ahora el borracho está en el piso, con el atizador clavado en el corazón; la viuda se ha arrodillado cerca suyo. El chico está en brazos de su madre, a la que el hombre arrastra de la mano. Huyen.

La vida entre los tres se organiza en el pequeño apartamento del hombre. No sin problemas, porque la mujer no se lleva bien con la portera. El chico es alérgico al loro y la portera no quiere tener más el pájaro consigo. El chico permanece mucho tiempo en silencio, apartado.

El hombre padece frecuentes pérdidas de memoria, por los golpes que recibió con el atizador en la cabeza.

La vida sin embargo es tranquila, y él se siente feliz con su

mujer y el chico. Sale cada mañana a trabajar y regresa al atardecer, hasta que un día alguien toca su puerta. Abre. En el palier hay dos policías.

NOVELA 2

Es la historia de una madre joven que pasa lo más sombrío de su tiempo en un sórdido bar de barrio en París. Tardes enteras está ahí seduciendo a los borrachos del lugar para tener qué hacer los fines de semana. Abandonó a su hijo a una pareja de aprovechadores que se quedan con el poco dinero que le sobra. El padre del chico ha desaparecido y de todas formas ella tampoco está muy segura de su identidad.

Una tarde siniestra un hombre entra en el bar, se acoda en el mostrador y la ve. La cara se le transforma. En su interior ella se ríe del efecto que le provoca.

El hombre se acerca tímidamente y ella lo seduce como si fuese una adolescente. Él le lleva flores pero ella les tiene horror a las flores, que le producen alergia; él le ofrece bombones, que ella rechaza por su silueta. El hombre no le parece demasiado atractivo y definitivamente nada divertido.

No tiene ganas, pero por el cansancio se deja abrazar en el porche de una casa vecina. Él apenas se anima a tocarla.

Le propone pasar dos días en la costa y ella no se niega, porque casi nunca tiene la oportunidad de viajar.

En la playa, en un pequeño hotel, él es atento, pero ella le es indiferente. Está habituada. Las flores del jardín y la hierba recién cortada hacen que al hombre se le llenen los ojos de lágrimas. Ella menciona a su hijo al pasar, como lo hace con todos sus amantes eventuales, con la esperanza de recibir algunos pesos para su pensión. El hombre se agita y quiere ir enseguida a buscar al chico.

Ella intenta frenar su ímpetu, pero no lo logra. Se pregunta qué hará con ese chico en París. Discretamente, llama a la pareja

de aprovechadores para advertirles que si quieren seguir cobrando la pensión van a tener que preparar un recibimiento bien enérgico.

Cuando llegan al sitio, el chico está muerto de miedo, el aprovechador blande un atizador y su mujer se arregla el cabello. El aprovechador golpea al hombre en la cabeza, el hombre se transforma en una furia y con el atizador perfora el pecho del otro.

Huyen con el chico.

La vida se organiza en París, en el pequeño apartamento del hombre. No hay forma de que conserve su loro infame. El pájaro termina junto al odioso canario de la portera. Apenas el hombre se distrae, la mujer abandona al chico y regresa al bar a hacer un poco de dinero. El chico la ve volver con una sonrisa que atraviesa su patético rostro. Ella lee en el periódico que la policía asegura que el asesinato del atizador se debió a un ajuste de cuentas entre borrachos.

La conclusión no la convence. ¿Cómo va a deshacerse de este tipo enamorado que la persigue todo el tiempo y que busca por todos los medios agradar a su hijo?

Pasan las semanas hasta que un bendito mediodía, en el bar, ella seduce a un tipo con un impermeable beige. Lo arrastra al porche de una casa cercana, donde él, mientras le abre la ropa, le confiesa que es inspector. "Tengo para contarle cosas que pueden interesarle", le dice ella, entre dos suspiros.

NOVELA 3

Es la historia de una de las últimas porteras de los barrios populares de París. Una de las pocas que no fue todavía reemplazada por un portero eléctrico. Fiel a su puesto, ve desfilar por delante suyo a todos los habitantes del edificio, del barrio. La vida le llega en jirones: las personas van y vienen, hechos minúsculos arman el rompecabezas de su existencia cotidiana. Ella reconstruye la historia de unos y de otros con esos retazos que la vida le acerca.

Todos los días se lamenta por tener que subir con sus piernas enfermas las cartas a los vecinos, ella que vive sola desde hace tanto tiempo. Se queja del ruido de la escalera, controla a los proveedores que vienen a hacer entregas, no deja pasar a los desconocidos. Sabe mostrarse desagradable con quienes tienen mal carácter y amable con quienes reconocen sus méritos.

Comparte alegrías, penas y descubrimientos con un canario que silba en su jaula, en la ventana de la portería. ¡Uno juraría que entiende todo, ese animal!

De pronto, la vida tranquila del señor del tercer piso parece dar un vuelco. Canturrea cuando sube las escaleras, baja con un ramo en la mano, con una caja de bombones... La portera se excita porque siente el amor en sus narices. "Al fin un enamorado en el edificio", le dice al canario; "ahora el mundo se va a llenar de colores".

El hombre se pone una bella corbata amarilla. Ya no usa su viejo pullover. Ahora viste saco. "Su Dulcinea debe ser de la Alta Sociedad."

Una mañana el hombre aparece en la portería con su loro en la mano. "Cuídemelo algunos días, por favor, es cuestión de amor o muerte. Se va a llevar bien con su canario."

La portera acepta el pájaro en nombre del romanticismo; pregunta por los cuidados que hay que tener con él y observa cómo el hombre desaparece. "¡Algunos tienen suerte!", le dice al loro, que le responde "¡No es para tanto!", con una voz tan desagradable que el canario se tapa las orejas con las alas.

La rutina del edificio continúa hasta el anochecer, cuando el hombre regresa, despeinado, apretando a un chico contra su corazón y arrastrando detrás a una mujer cualquiera, con la mirada vacía.

La portera le da las llaves y lo consulta para subirle el loro, pero ya es demasiado tarde. Van por el segundo piso.

No le lleva demasiado tiempo a la portera convencerse de que es mala la mujer que ahora vive con el hombre. No quiere recibir

al loro, y apenas él sale a trabajar ella abandona al chico en la portería. La portera no dice nada porque el chico siempre llega con un buen billete en la mano y una sonrisa gentil. Caen simpáticos, esos chicos.

Desde la puerta, la portera sigue a la mujer con la vista. Lo que daría por saber adónde va a pasar sus días.

Una mañana temprano aparecen dos policías. Muestran sus placas y preguntan a la portera por el apartamento en que vive el hombre. Un cuarto de hora más tarde, bajan con el señor y con la mujer. Detrás baja el chico llorando, y se mete en la portería.

"¿Qué voy a hacer con él?", grita la portera en la calle, cuando ve partir al furgón policial.

"¡No es para tanto!", responde el loro.

NOVELA 4

Es la historia de un canario que vive y canta en la portería de un edificio, en un barrio popular de París. Es un canario típico de esta región templada, en una jaula de 50x30x30 cm; un canario de portería en una jaula con cubierta bordada.

Sus días se suceden parecidos entre sí, al menos vistos desde el exterior: desayuno con granos, agua fresca, conversación con la portera inclinada sobre su café. Primer contacto con la red de palomas y la de gorriones. Información sobre las migraciones previstas para el día: una V de cigüeñas en dirección al sur, una V de ocas cenicientas. Hay temor por la instalación definitiva de una familia de urracas en la azotea de un edificio vecino. Si no fuese por eso, lo de siempre: la corneja negra, el lugano veloz y el zizi verde, compañeros habituales.

Mientras la portera permanece en la escalera, el canario se arregla el pico sobre su hueso de jibia, la más preciada de sus herramientas. Trabaja la forma, el afilado, la punta. Simulando una trompeta perfecta lanza su canto inimitable, que penetra en las

paredes del edificio, atraviesa los vidrios y sube hasta lo alto del país de los pájaros. Su libertad.

El gran acontecimiento de la vida del canario es la llegada del loro "¡No es para tanto!". Un día aparece el vecino del tercero con el monstruo y lo deja a dos pasos de su jaula. Es demasiado. El odioso animal se sostiene sobre un palo, sujeto con una simple cadenita aferrada a una pata. Es verde y rojo, amenazante. Tiene un aire bestial. Si tira al máximo de su cadena, alcanza la reserva de granos que hay en la jaula del canario. Bestial y ladrón.

Habría que aclarar que los loros no hablan la lengua de los pájaros, y por lo tanto viven en un mundo intermedio, un mundo de incomprendidos que no comprenden.

Una atmósfera envenenada se instala en la portería.

El canario activa sus contactos para seguir los pasos del propietario del loro y acelerar su regreso. Unas gaviotas le señalan el borde del mar. Se descargan sobre su sombrero. Un búho los detecta en el norte y se posa en el reborde de la ventana de una casa de minero. Lo que ve lo horroriza y se pierde en la noche emitiendo graznidos de terror.

El hombre del tercero regresa con una mujer y con un chico. Al canario lo invade un arrebato de esperanza, pero sucede que no se llevan al monstruo "¡No es para tanto!".

Sigue un período de combate durante el cual el loro permanece en el lugar a pesar de los avances de la portera.

A través de la red de golondrinas, que tiene contacto directo con la policía, el canario se entera de que existe un problema con el vecino del tercero. Un problema importante. ¿Qué pasaría con el loro en caso de encarcelamiento? ¿Podría caberle la misma pena que a su amo? "¡No es para tanto!" grita bestialmente.

El canario pasa por un período de estrés intenso y teme por su vida. Pierde el gusto por el canto, las plumas se le debilitan y caen al fondo de la jaula. ¿Quién lo sacará de esta situación?

¡El chico! Abandonado por todos en la portería, no deja de quejarse: "¿Cuándo volverá mi madre? ¿En un mes? ¿En un año?".

A lo que el loro invariablemente responde: "¡No es para tanto!". Exasperado, el chico le da un golpe de puño que lo deja K.O. El canario recupera la paz, su voz y su bello pelaje amarillo.

NOVELA 5

Es la historia de un chico de padre desconocido, cuya madre y padrastro fueron a parar a la prisión por haberlo arrancado de las manos de una pareja de torturadores que lo tenían a su cargo.

El chico, que presenció toda la pelea y vio el atizador clavado en el corazón del malvado, nació bajo el signo de la violencia. Es obstinado, cerrado, brutal. Es un chico malo.

El día de los arrestos, su madre y su padrastro lo abandonan a la portera del edificio en que viven, una gorda inmunda que tiene un canario casi pelado.

Cuando el chico pregunta cuándo regresará su madre, solo el loro le responde, con un estúpido "¡No es para tanto!". De un golpe directo de derecha manda al loro *ad patres*. Breve instante de silencio. El canario se pone a cantar. El chico cae de rodillas delante del cadáver verde, se toma la cabeza y de pronto decide ser bueno.

Unas semanas más tarde pide autorización a su madre-portera para ir a esperar a su madre a la salida de la prisión. La madre es liberada gracias a un acuerdo secreto que hizo con la policía. El chico la abraza en la calle, con tanta fuerza que ella lo obliga a separarse. Él le pide noticias de su casi-padre y promete escribirle fielmente cada semana. La madre se siente aliviada cuando se entera de que en la casa ya no estará el loro.

Algunos años después, el chico se ha convertido en un adolescente bello, radiante de bondad. En la puerta de la prisión, toma a su madre de la mano. Es el gran día. Su casi-padre es liberado. La madre disimula, pero el chico sabe que la situación no durará mucho.

Alrededor de la mesa familiar, cuenta cómo en su infancia la pareja de torturadores lo enviaba cada día a buscar carbón al fondo

de un sótano negro como un horno, cuando el apartamento estaba calefaccionado con gas desde hacía mucho tiempo... Él ha vuelto al lugar en las vacaciones, y con emoción se ha encontrado con su torturadora, que se ha vuelto buena y dulce y, a propósito, está del otro lado de la puerta, en compañía de la madre-portera, y sería oportuno hacerlas pasar para que la reunión familiar fuese completa.

Meses más tarde, el chico acaba de recibir un Premio de Excelencia y regresa al apartamento silbando. Al pasar, la madre-portera le entrega una carta. Sube al tercero y abre el sobre cuidadosamente, en la mesa de la cocina. En el interior hay una hoja con un mensaje escrito con letras recortadas del periódico, sin firma: "¿Y si fue tu madre la que entregó a tu padrastro a la policía? Tengo la prueba".

El chico se toma la cabeza entre las manos. ¿Es su madre una traidora? ¿Debe vengar a su padrastro? ¿Debe salvar a su madre por sobre todo, y contra todo? ¿Debe desenmascarar al anónimo? ¿Dónde está, dónde se esconde el peor mal? Su cabeza es una tempestad.

NOVELA 6

Es la historia de un melancólico empleado de un bar pequeño y sórdido de un barrio popular de París. Un muchacho sin historia y sin vida como hay tantos. Un muchacho que lava los vasos en el fondo del café y no tiene otra cosa que hacer que no sea soñar. Sabe que es el último de una raza, y que morirá en ese bar putrefacto, frecuentado por jugadores viejos. Siente pasión por las nubes que pasan por encima del Sacré-Coeur, y las describe con tanto detalle que se hunde todavía más en la melancolía. Stratus, cumulus, cumulo-nimbus, cirrus, todo pasa lentamente.

El único rayo de sol que hay en su vida es la mujer que viene al bar a pasar la palidez de sus días. Llega con pasos de

ratón y se instala siempre en el mismo lugar. Es, según él, la mujer más hermosa del mundo, y por eso no se anima a dirigirle la palabra. Mil veces intentó describirle un cumulus de primera, llevarla hasta la ventana, en vano. Ella es siempre la bella inaccesible.

A pesar de que exhibe todas sus intenciones sexuales, no hay caso. No lo registra.

En cambio ella acecha a todos los demás. No deja nada al azar. Prostituta ocasional. Cada vez que desaparece, él se lanza a mirar por la puerta de atrás el momento en que ella se deja manosear en el porche. Y cada vez es como si le clavasen un puñal.

Ni siquiera sabe comunicarle su amor. No son dignos el uno del otro. Él le escribe cartas agitadas, que no firma. Descarga sus tempestades de amor, sus mareas de deseo, sus nubes de pasión sobre la mujer. En vano.

Su vida se extiende en un hastío interminable, nada avanza ni retrocede. Él escucha, pregunta, quiere saber todo sobre ella. Lee los periódicos, los escándalos, los asesinatos. Habla con los policías que pasan. Inventa, adorna, simula. Con seguridad, ahora sabe que ella ha tenido un hijo, y que lo ha abandonado. Adivinó que el muchacho que no se atrevía a tocarla debajo del porche la tiene atrapada. Tomando su café, la portera le ha dicho que habían partido a la costa. Siguió el drama del barrio minero. Sabe cómo el atizador atravesó el corazón frío de un hombre. Conoce la inmensa tristeza de los amores difíciles. Cuando lee las nubes, ve la mirada patética del chico. Sabe que el hombre de impermeable que pasó la mano debajo de la falda de la mujer era un policía. Sabe que todo este asunto es demasiado para él.

Sabe que ha caído la tarde. Corta palabras de un periódico, las pega en una hoja blanca, coloca la estampilla en un sobre y lo deposita en el buzón. Se siente un anónimo, oscuro como la noche, y se traga completo un frasco de barbitúricos.

NOVELA 7

Es la historia de un ramo de flores abandonado sobre la mesa de un pequeño café en un barrio popular de París. Un pequeño ramo como los que uno compra de apuro en cualquier esquina. Pensamientos, violetas. Es un ramo que se ofrece al calor de un amor naciente, un ramo que la urgencia de una abrazo hace abandonar en el lugar.

Un ramo que el muchacho de un café melancólico recoge y pone distraídamente en un vaso, sobre el mostrador.

Es un ramo que un chico roba del mostrador cuando viene a sacar a su padre de su último pastís. Es un ramo que chorrea en el camino a casa, entre los dedos del chico.

Es un ramo que ilumina la cara de la madre un instante antes de que el largo rostro de borracho del padre, enmarcado en la puerta, la entristezca de nuevo.

Es un ramo que la madre tira a la calle la mañana siguiente, después de que el chico se haya ido a la escuela, porque es alérgica a las flores, y ya tiene suficientes motivos en la vida para llorar.

Es un ramo que la portera recoge con la idea de tirarlo a la basura, maldiciendo a los vecinos negligentes.

Es un ramo que la portera deja sobre la mesa porque justo llega el cartero con la correspondencia. Es un ramo que toma después y que pone un instante bajo de sus narices.

"Apesta", le dice a su canario.

"¡No es para tanto!", le responde el loro.

Es un ramo puesto a secar cabeza abajo en la portería, encima de la jaula de un canario. Es un ramo que se seca girando sobre sí mismo.

Es a fin de cuentas un ramo de flores secas puesto justo antes de su arresto por un hombre joven bueno y generoso sobre la tumba de su madre. La ha matado salvajemente para salvar el honor de su padrastro traicionado.

UNA NOVELA LIPOGRAMÁTICA. POST-SCRIPTUM A *LA DISPARITION**

Georges Perec

Del deseo que, siguiendo el decurso de este difícil cuento, que quisiéremos que usted se hubiese leído sin omitir ningún folio, del deseo, pues, que guió el boli del escritor.

El deseo del "escribidor", su propósito, digo inquietud, digo el insosiego con el que vivió, fue primero el conseguir un producto único e instructivo, un producto que tuviese, que pudiese tener un poder de estímulo en los constructos, en los hilos, en el discurrir, en el modo de sucederse los hechos, por decirlo sin rodeos en los modos y modelos de los novelones de hoy:

* Texto incluido en *El secuestro*, traducción al español de la famosa novela de Georges Perec, *La disparition* (1967). La novela francesa prescinde por completo de la letra *e*, la vocal más utilizada en francés, mientras que en la traducción se evita por completo la letra *a*, la vocal más utilizada en español. Fragmento extraído de *El secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 267 y ss. Traducción de Manuel Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega.

Si bien siempre disertó sobre su posición, su ego, su entorno, su decisión o su indecisión, su gusto por el consumo que, según se dijo, lo convirtió en objetófilo, quiso, movido por principios eruditos del gusto del momento, defensores febriles del indiscutible poder del sgte, sumergirse en un instrumento corriente, instrumento cuyo uso en ningún momento le hizo sufrir, y no es que quisiese empequeñecer el intríngulis escriptórico, ni que se desentendiese de él por completo, sino que creyó que pudiese existir por medio de un conocimiento preceptivo reconocido por todos, conocimiento que, según él, constituyó entonces no un peso muerto, ni un constreñimiento inhibidor, sino, grosso modo, principio impulsor.

¿De dónde vino el empeño en incidir en lo mismo? Muchos hechos, seguro, lo produjeron, pero mencionemos sobre todo que tiene su origen en el destino pues, de hecho, todo surgió, todo surtió de un reto, de un principio no muy seguro de que se obtuviese un fruto positivo.

Luego consideró su propósito divertido y solo eso, divertido; pero continuó. Encontró entonces numerosos senderos sugestivo y se metió de lleno en ellos, con descuido de muchos otros estudios punto menos que concluidos.

De este modo se reveló, término por término, *negro sobre níveo* (surgiendo de un precepto que supone un enorme escollo, porque el que lee sin conocer su solución cree que es pueril) un escrito novelesco que, por excéntrico que fuese, en ese momento creyó suficientemente bueno.

En principio, él que siempre pensó no tener ni un dedo de genio (¡ni mucho menos creyó en ningún momento en el genio!) logró el mismo nivel de *inventio* que un Ponson o que el que publicó *Noeud de Vipere* o que un Tournier. Pero sobre todo su proyecto llenó por completo el gusto que sintió desde niño: su deseo sin freno colmó su querer loco por lo repetitivo, por los espejismos,

por los textos de otros, por los intérpretes, por reescribir, por el constreñimiento.

Después, seguro de su objetivo, su cuento fue cogiendo un tono simbólico que, siguiendo primero punto por punto los novelones corrientes, constituyó y divulgó, pero sin descubrir del todo, su Ley motriz. Y exprimiendo su Ley con fruición explotó un filón muy productivo que estimuló mucho su espíritu inventivo, por momentos con muy buen gusto, por veces con humor e incluso con brío.

Comprendió entonces que, como un F. Lloyd Wright construyendo su cubículo, erigió, del mismo modo, un producto prototípico, libre de los modelos comunes de invención, de sucesión de los hechos, de orden interno, por los que se rigen los escritores. Lutecinos hoy por hoy. Evitó, conscientemente por siempre, el recurso cómodo de lo psicológico unido con lo ético que constituye el summum del buen gusto de este terruño. Su producto le hizo entrever un poder desconocido, un poder que se ignoró, pero que según él sirve de estímulo y se inscribe con honor en el surco que descubrieron libros como *El Quijote* o *Locus solus*, como los de Sterne, los de Julio Verne, los de Leiris, o –por qué no un *Opus Nigrum* o *Opus Niveum*– libros por los que siempre expresó, con gritos incluso, su fervor, sin poder cumplir sus deseos de conseguir un escrito que los repitiese, en su diversión, en su humor ilógico, en su disfrute del término preciso, en el poder sugestivo de un cierto tono irónico, de lo retorcido, de lo invertido, del ingenio siempre inquieto poniéndose siempre límites superiores.

Dicho esto, su *work*, por muy confuso que resulte en los primeros folios, cumple con muy diversos deberes: primero constituye un novelón "corriente y moliente", pero, lo que es mejor, divierte (¿no dejó dicho Reimond Quenó, del que se pretende oscuro mimo: "No se escribe con intención de entristecer el pueblo"?), pero sobre todo, como revigorizó el sutil nexo que fundó

el sentido lingüístico, intervino, contribuyó en el surgir de un potente y corrosivo espíritu crítico que cuestionó, de hecho, el improductivo poso del que se sirven gentes como Julien Green, Blondin, o lo que es lo mismo, los grupis del Muelle Conti, del *Minute*, o del *Point de Vue*. El "Scriptor" cree que este espíritu crítico puede, en un futuro próximo, reconducir los cuentos modernos por los senderos de un conocimiento ingenioso y novedoso que genere tipos de sucesión de hechos que se creyeron perdidos.

*SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO**

Italo Calvino

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla: al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo en seguida, a los demás: "¡No, no quiero ver la televisión!". Alza la voz, si no te oyen: "¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!". Quizá no te han oído, con todo ese estruendo; dilo más fuerte, grita: "¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Italo Calvino!". O no lo digas si no quieres; esperemos que te dejen en paz.

Adopta la postura más cómoda: sentado, tumbado, ovillado, acostado. Acostado de espaldas, de lado, boca abajo. En un sillón, en la mecedora, en la tumbona, en el puf. En la hamaca, si tienes una hamaca. Sobre la cama, naturalmente, o dentro de la cama.

* Fragmento del comienzo de la novela *Si una noche de invierno un viajero*, publicada originalmente en 1979. Se cita la traducción de Esther Benítez de la edición de Madrid, Siruela, 1999.

También puedes ponerte cabeza abajo, en postura yoga. Con el libro invertido, claro.

La verdad, no se logra encontrar la postura ideal para leer. Antaño se leía de pie, ante un atril. Se estaba acostumbrado a permanecer en pie. Se descansaba así cuando se estaba cansado de montar a caballo. A caballo a nadie se le ocurría nunca leer; y sin embargo ahora la idea de leer en el arzón, el libro colocado sobre las crines del caballo, acaso colgado de las orejas del caballo mediante una guarnición especial, te parece atrayente. Con los pies en los estribos se debería estar muy cómodo para leer; tener los pies en alto es la primera condición para disfrutar de la lectura.

Bueno, ¿a qué esperas? Extiende las piernas, alarga también los pies sobre un cojín, sobre dos cojines, sobre los brazos del sofá, sobre las orejas del sillón, sobre la mesita de té, sobre el escritorio, sobre el piano, sobre el globo terráqueo. Quítate los zapatos, primero. Si quieres tener los pies en alto; si no, vuelve a po-

nértelos. Y ahora no te quedes ahí con los zapatos en una mano y el libro en la otra.

(...)

No es que esperes nada particular de este libro en particular. Eres alguien que por principio no espera ya nada de nada. Hay muchos, más jóvenes que tú y menos jóvenes, que viven a la espera de experiencias extraordinarias; de los libros, de las personas, de los viajes, de los acontecimientos, de lo que el mañana guarda en reserva. Tú no. Tú sabes que lo mejor que uno puede esperar es evitar lo peor. Esta es la conclusión a la que has llegado, tanto en la vida personal como en las cuestiones generales y hasta en las mundiales. ¿Y con los libros? Eso es, precisamente porque lo has excluido en cualquier otro terreno, crees que es justo concederte aún este placer juvenil de la expectativa en un sector bien circunscrito como el de los libros, donde te puede ir mal o ir bien, pero el riesgo de la desilusión no es grave.

Conque has visto en un periódico que había salido *Si una noche de invierno un viajero*, nuevo libro de Italo Calvino, que no

publicaba hacía varios años. Has pasado por la librería y has comprado el volumen. Has hecho bien.

Ya en el escaparate de la librería localizaste la portada con el título que buscabas. Siguiendo esa huella visual te abriste paso en la tienda a través de la tupida barrera de los Libros Que No Has Leído que te miraban ceñudos desde mostradores y estanterías tratando de intimidarte. Pero tú sabes que no debes dejarte imponer respeto, que entre ellos se despliegan hectáreas y hectáreas de los Libros Que Puedes Prescindir De Leer, de los Libros Hechos Para Otros Usos Que La Lectura, de los Libros Ya Leídos Sin Necesidad Siquiera De Abrirlos Pues Pertenecen A La Categoría De Lo Ya Leído Antes Aún De Haber Sido Escrito. Y así superas el primer cinturón de baluartes y te cae encima la infantería de los Libros Que Si Tuvieras Más Vidas Que Vivir Ciertamente Los Leerías También De Buen Grado Pero Por Desgracia Los Días Que Tienes Que Vivir Son Los Que Son. Con rápido movimiento saltas sobre ellos y llegas en medio de las falanges de los Libros Que Tienes Intención De Leer Aunque Antes Deberías Leer Otros, de los Libros Demasiado Caros Que Podrías Esperar A Comprarlos Cuando Los Revendan A Mitad De Precio, de los Libros Que Podrías Pedirle A Alguien Que Te Preste, de los Libros Que Todos Han Leído Conque Es Casi Como Si Los Hubieras Leído También Tú. Eludiendo estos asaltos, llegas bajo las torres del fortín, donde ofrecen resistencia

los Libros Que Hace Mucho Tiempo Tienes Programado Leer,

los Libros Que Buscabas Desde Hace Años Sin Encontrarlos,

los Libros Que Se Refieren A Algo Que Te Interesa En Este Momento,

los Libros Que Quieres Tener Al Alcance De La Mano Por Si Acaso,

los Libros Que Podrías Apartar Para Leerlos A Lo Mejor Este Verano,

los Libros Que Te Inspiran Una Curiosidad Repentina, Frenética Y No Claramente Justificable.

(...)

Te liberas con rápidos zigzags y penetras de un salto en la ciudadela de las Novedades Cuyo Autor O Tema Te Atrae. (...). Todo esto para decir que, recorridos rápidamente con la mirada los títulos de los volúmenes expuestos en la librería, has encaminado tus pasos hacia una pila de *Si una noche de invierno un viajero* recién impresos, has agarrado un ejemplar y lo has llevado a la caja para que se estableciera tu derecho de propiedad sobre él. Has echado aún un vistazo extraviado a los libros de alrededor (...) y has salido.

Es un placer especial el que te proporciona el libro recién publicado, no es solo un libro lo que llevas contigo sino su novedad, que podría ser también solo la del objeto salido ahora mismo de la fábrica, la belleza de la juventud con que también los libros se adornan, que dura hasta que la portada empieza a amarillear, un velo de *smog* a depositarse sobre el canto, el lomo a descoserse por las esquinas, en el rápido otoño de las bibliotecas.

*LA BELLA HORTENSIA**

Jacques Roubaud

Esto es el último capítulo, tal como estoy en este momento escribiéndolo, en mi despacho, en una hermosa mañana de primavera. Para componer el último capítulo me he documentado; he leído los últimos capítulos de trescientas sesenta y seis novelas, he sacado de ellas algunas reglas que voy a esforzarme en poner en práctica.

En primer lugar, es necesario un último capítulo. La lectura de todos los últimos capítulos de novelas que he leído me había convencido de eximirme de esta lata, pues se nota que es, para la casi totalidad de mis colegas, una lata; el momento decisivo de la novela se sitúa casi siempre al final del penúltimo capítulo y lo que viene después es necesariamente una caída, un "anticlímax", como dicen los anglosajones.

Solo que es muy difícil prescindir de un último capítulo: pues si se suprime el último capítulo para terminar elegantemente por

* Fragmento del capítulo 28 de la novela *La bella Hortensia*, publicada por primera vez en 1985 en París, Éditions Ramsay. Aquí se reproduce la traducción de Josefa Sánchez Santana de editorial Montesinos, Barcelona, 2011.

el penúltimo resulta que el penúltimo capítulo se transforma *ipso facto* en el último capítulo, con el inconveniente mayor de que al encontrarse ahora en el último capítulo el efecto teatral final, la conclusión con acordes sinfónicos y la subida de emoción que ustedes habían previsto, el penúltimo capítulo no tiene gracia, y tampoco el último, ya que el lector puede dejarse coger por la sorpresa y la admiración solo si se sabe que lo que lee no es el último capítulo, que desde luego no tiene intención de leer, pero que de todas formas espera ver allí: antes del índice o, en su defecto, de la palabra FIN. Y si, teniendo esto en cuenta, nos decidimos a retroceder un paso más, esto no nos sirve de nada, sino que nos arriesgamos al final a encontrarnos sin ningún capítulo, lo que resulta poco. No hay entonces último capítulo, pero a qué precio.

Recuerdo a este propósito que había pensado por un momento en introducir en la novela, bajo el número de orden del capítulo y de su título, un *resumen de los capítulos precedentes*, como lo hay en excelentes novelas que he leído. Pero he renunciado a esto por la siguiente razón, que no deja de estar relacionada con la que me ha hecho abandonar la idea de prescindir de un capítulo último: es el problema que presentaría el *primer capítulo*. En efecto, ¿qué poner al comienzo de un primer capítulo bajo el rótulo *resumen de los capítulos precedentes*? ¿Nada? Tendríamos entonces en la obra una lamentable disimetría, por la que la juzgarían severamente los críticos y los estudiantes de filo de Nebraska. Mi colega Stephen Leacock, en su bella novela *Gertrudis, el ama de llaves*, si no me equivoco, creyó encontrar una solución al problema del resumen del primer capítulo poniendo simplemente: "Primer capítulo: resumen de los capítulos precedentes: no hay capítulos precedentes".

Es ingenioso, elegante, pero demasiado sofisticado, me temo. Uno de mis amigos, novelista de vanguardia, Denis Duabuor, llevando la idea de Leacock hasta sus últimas consecuencias, escribió una bella novela construida sobre este principio. El texto del primer capítulo cuyo resumen es "no hay capítulo precedente" es: "*No hay capítulo precedente*". A continuación se pasa al capítulo 2.

El resumen del capítulo 1, colocado al principio del capítulo 2, es: "*En el capítulo 1 se ha contado que no había capítulo precedente*". El texto del capítulo 2 es: "*No hay capítulo que preceda al capítulo precedente*". Es estupendo. Desgraciadamente, al no haber podido conseguir para su proyecto ni contrato, ni adelanto de ningún editor, Duabuor ha renunciado, creo, a terminarlo, lo que hace que yo no sepa cómo habría resuelto el problema del último capítulo, con el que no habría podido evitar encontrarse en uno o en otro momento.

Pero volvamos a nuestro asunto, quiero decir a nuestro negro asunto, el capítulo de esta novela, que será, pues, tradicional en su concepción.

El último capítulo está escrito en presente, en este momento es cuando el novelista y el Lector están juntos, en el mismo tiempo narrativo. Todas las pasiones, todos los crímenes, todos los logros, todas las desesperanzas han pasado, lo cotidiano ha recuperado sus derechos, el Lector lee, el novelista escribe su último capítulo, en el que se despide de sus personajes y explica lo que ha sido de ellos desde el penúltimo capítulo, aquel en que los acontecimientos principales del relato encontraron su conclusión. El tiempo que ha pasado es exactamente el que ha necesitado el novelista para escribir su novela, y ahora está en el último capítulo.

EL COBERTIZO *REVISITADO*[*]

Marcel Bénabou

«Los médicos temen más a las fiebres producidas por causas ocultas que se acumulan poco a poco que a las que ofrecen motivos manifiestos.»
Plutarco

Para quien sabe leerlos, los textos de Georges Perec no ofrecen solamente un placer de una calidad rara. Pueden ofrecer, a veces, un don todavía más precioso: una especie de fiebre, liviana pero tenaz, de la cual uno no se cura –con pesar– si no es con una pluma en la mano.

EL OJO DESLUMBRADO

Es una pequeña habitación ciega, hace mucho tiempo olvidada. No figura en ninguno de los planos del apartamento y no es seguro que alguna vez lo haya hecho, excepto quizás de forma muy alusiva: un leve degradé en el color, un desplazamiento sutil en la orientación de las líneas grises que cubren el estrecho rectángulo

[*] Publicado en el libro *L'appentis re visité et autres textes*. París, Berg, 2003. Una versión más breve de este relato se publicó con el título "L'appentis" en la revista *Littérature*, n°7. Aquí se traduce por primera vez al español.

que representa el atelier del pintor Hutting. ¿Se trata realmente de una habitación? No, de acuerdo a los viejos criterios de los que algunos agentes inmobiliarios franceses se han vuelto hace poco hipócritas defensores. De hecho, por pocos escrúpulos que tenga, y no importa qué tan ignorante sea de las convenciones que rigen el lenguaje codificado de los pequeños anuncios, ningún propietario osaría mencionar un espacio de este tipo con una denominación que no fuese la de *alacena*, *corredor*, *placard*, *cobertizo*. Es simplemente un espacio estrecho, de pocos metros de profundidad, cuya existencia es imposible de suponer porque se encuentra todo disimulado por la pintura del muro que ocupa el fondo del atelier.

Poco después de su llegada al inmueble, el pintor había decidido reservarse el acceso exclusivo a este antro providencial, y para asegurarse de que el espacio jamás sería descubierto recurrió a un artificio tan simple como eficaz. Pintó, sobre la pared de fondo, un decorado que representaba, con una precisión, una minucia y una exactitud sorprendentes, un cobertizo que era la réplica de aquel que en realidad el muro debía disimular.

Sobre largas estanterías de roble, sostenidas por montantes cuya cercanía dibujaba una especie de grilla, se apretaban, perpendiculares al muro que la perspectiva deformaba ligeramente, una gran cantidad de cuadros con marcos esculpidos. Habían sido acomodados con mucho cuidado, según sus dimensiones, aunque no todas las estanterías estaban igual de llenas; algunas incluso se encontraban vacías. Ninguno de los cuadros era identificable, porque de ellos no se veía más que el borde exterior, en general dorado y brillante, si bien desteñido en parte por un impalpable depósito de polvo. Sobre el suelo, dos grandes cofres marinos, con herrajes oscuros, exhibiendo sobre sus tapas grabados de diversas figuras: media lunas, estrellas, rosetas, cruces, también monogramas, y cifras entrelazadas con anclas y laureles.

El efecto era espectacular. Hutting se divertía con la desilusión de algunos de sus visitantes cuando, lanzados a examinar los

misteriosos tesoros que prometía el cobertizo, estirando ya la mano para levantar delicadamente uno de los pesados marcos esculpidos, se chocaban con la pared pintada. Por supuesto que nadie podía imaginarse que un señuelo tan perfecto servía de hecho para esconder a la mirada la imagen de aquello que él ordenaba con tanto cuidado.

Esta noche el pintor está un poco cansado. Reprimiendo un ligero escalofrío, se instala en su viejo sillón Voltaire y no puede evitar, una vez más, contemplar el muro. Está feliz de haber sabido poner ahí lo esencial de aquello que desde hace mucho tiempo lleva en el corazón. Finalmente ha logrado utilizar el poder precioso que ahora creía poseer, el de aprehender lo real e incorporarlo a una tela, a una pared. Ese poder no le había llegado solo.

Hechas las cuentas, ¿no ha pasado en su vida más tiempo reflexionando sobre su arte que practicándolo? Desde joven, una atracción irresistible lo había hecho apasionarse por los pintores de la Antigüedad, y no había cosa que no supiese de sus escuelas, de sus tendencias, de sus realizaciones. Tenía la cabeza llena de cuadros que nadie había visto desde hacía veinte siglos, y se había puesto como meta resucitarlos. Sin embargo, cada vez que se ponía a trabajar, se desesperaba, porque nunca sentía que capturaba la realidad con la suficiente cercanía. ¿Cómo restituir la cara de *Ajax* inflamada por el fuego de los rayos, atribuido a Apolodoro de Atenas? ¿Cuál debía ser la posición exacta del *Polifemo Endormi*, de Timathe, y cuál la cantidad de pequeños sátiros que le medían el pulgar con un bastón? Durante mucho tiempo lo había fascinado el estudio de los gestos de los oradores, esos gestos que en los ancianos eran precisos, reglados, elocuentes como una lengua verdadera. De esa lengua, la mediocre gestualidad moderna no había sabido conservar casi nada: apenas el equivalente de algunos gritos articulados, de algunas intenciones confusas.

Tales eran los problemas que lo atormentaban, y a la larga lo paralizaban. Tanto que apenas se sentía capaz de rivalizar con

algunos maestros modernos, de los que admiraba la audacia. La de un Holbein, por ejemplo, que encargado de pintar, sobre los muros de una sala de baile pública, una danza pagana, demoró tanto –dedicando su tiempo a beber y a bailar– que el propietario, impaciente, tuvo que llamarlo al orden. Holbein pintó enseguida, como si fueran suyas, justo debajo de su andamio, dos piernas colgantes. La impresión fue tal que el propietario, creyendo ver todo el tiempo al pintor trabajando, se maravillaba de su repentino compromiso con la obra... O la audacia de Courbet, que en una de sus telas había reproducido tan perfectamente el estilo de Velázquez que el jurado del Salón al que había enviado el cuadro lo rechazó, creyendo que era falso, a pesar de la confesión insistente del pintor...

Este tipo de anécdotas –que él perseguía con un celo de benedictino en el curso de lecturas sin fin, y que recopilaba en grandes registros cosidos de tela negra– mantenía su espíritu en un estado febril constante. Es que habría querido, él también, que cada detalle de su obra, cada momento de su vida, fuera sometido a las exigencias secretas de su arte. Por el momento, el muro respondía a ese doble deseo. El exceso mismo en sus logros a veces lo asustaba y le generaba temores extraños. Llegaría el día, estaba seguro, en que él mismo sería absorbido por ese decorado, con el cual ya no sería sino uno: reducido a una sombra minúscula, imperceptible, iría a juntarse con esas formas netas que había sabido disponer; se acomodaría entre ellas, modesta mancha coloreada que brotaría de pronto, en un juego de luces, ligera y transparente como un pétalo.

Hoy, aunque absorbido por la contemplación, su pensamiento ha tomado otros caminos. Tal vez porque es junio, pronto serán las ocho, y con el calor que curiosamente parece no disminuir, una leve somnolencia comienza a invadirlo. Las imágenes desfilan por su cabeza y, por momentos, se recompone la historia de su atelier. Todo había empezado con un matrimonio.

CALLEJÓN DE LAS GARGANTAS ABIERTAS[1]

En efecto, fue el día en que Anton Voyl se casó con Bérengère de Brémen Brévent, hecho que provocó en el mundo de las letras una cierta agitación, en razón de la personalidad y el pasado de cada uno de los cónyugues: él, escritor secreto y todavía poco conocido; ella, actriz en la cima de su carrera. Hutting, que durante mucho tiempo había sido íntimo amigo suyo, conocía bien su historia, que había integrado a la propia.

Anton Voyl había aparecido en diversos salones parisinos a fines de la primavera de 1969. Pertenecía a un linaje cuyo origen era muy antiguo y controvertido. Largo tiempo los genealogistas más serios habían enseñado que la familia de Anton, como la de su inseparable compañero Amaury Conson, era originaria de las costas del Líbano. Pero un investigador americano acababa de demostrar que las dos familias no habían podido encontrarse sino en Grecia, y no antes del siglo VII. Estas disputas de especialistas casi no afectaban a Anton, cuyos intereses estaban en otra parte. Marcado por su formación de filólogo, Voyl había hecho del lenguaje su inquietud dominante, el centro de sus meditaciones. Cada frase, cada palabra tenía a sus ojos una fuerza de sugestión incomparable, y la mínima reunión de letras, de sonidos o de sílabas, era para él fuente de resonancias sin fin. Encontraba ahí una oportunidad siempre renovada para invenciones cómicas o profundas, que tanto lo deleitaban. Además había inventado una suerte de lengua personal saturada de referencias, regida por reglas conocidas solamente por él. Esto daba a su conversación un giro siempre imprevisto, porque quienes lo escuchaban nunca llegaban a ver el hilo que lo guiaba en el laberinto del lenguaje. ¿Por qué tenía la necesidad de evocar largamente a Caravaggio cuando escuchaba ladrar a un perro? ¿Por qué hacía referencia a Tiziano, o incluso, maligno, a Ribera, a propósito de un chico que jugaba a los bolos?

1. En el original "Impasse des Gorges Percées". [N. del T.]

¿Qué podían significar esos textos de tres o cuatro líneas, que reagrupaba en pequeños fascículos, cuidadosamente impresos y numerados, que enviaba –como saludo de año nuevo– a algunas amistades selectas?

Su amor a las palabras se desdoblaba en una pasión al menos igual por los libros: coleccionista encarnizado, siempre al acecho, fascinado sobre todo por los diccionarios más antiguos, por las viejas enciclopedias, las bibliografías, los catálogos, le parecía injusto no darles a los autores olvidados, a las obras desconocidas, una nueva oportunidad.

Fue en los fondos de una librería, en la parte baja de la calle des Écoles, que Anton y Hutting se encontraron por primera vez. Ese día hacía mucho calor. Sin embargo, recién era mayo. París parecía ya en vacaciones y jóvenes norteamericanos en shorts y zapatillas salían secándose la transpiración de un restaurante chino de la calle Descartes. Desde hacía días Hutting andaba a la búsqueda de una pequeña obra, de la que esperaba mucho: el *De Arte Graphica*, de Dufresnoy. Ninguna de las librerías especializadas que había contactado estaban, por supuesto, en condiciones de conseguirle rápidamente un ejemplar. Sin embargo, él se habría contentado, a falta de una primera edición en latín –debida a Mignard y publicada en 1668, después de la muerte de Dufresnoy– con la reimpresión, un poco fallida, de 1673, con traducción y comentarios de Roger de Piles. Siguiendo como siempre su intuición, hacía el recorrido de los puestos del barrio latino, con la certeza de que una mañana, en el fondo de una caja, en medio de otros libros en estado penoso, entre los restos de alguna biblioteca de convento –de la que en su primera página todavía conservaría un sello difícilmente descifrable–, encontraría el volumen buscado.

Después de unas primeras palabras que intercambiaron al azar en ese depósito mal iluminado y sin ventilación donde el librero guardaba sus viejos libros a granel, Hutting y Voyl se descubrieron muy afines. La diferencia de edad –los separaba una buena docena de años– pareció desvanecerse rápidamente. Tenían el

mismo gusto por las obras maestras desaparecidas y por los trabajos considerados imposibles. Así nació entre ellos una de esas sólidas complicidades de coleccionistas, que no tardó en convertirse en una verdadera amistad. Tomaron rápidamente el hábito de encontrarse cada semana, el sábado por la mañana, en el atiborrado estudio de Anton, donde después de haber movido libros y papeles para liberar las sillas, hablaban sin restricciones durante dos horas. Anton, que veía en el pintor una personalidad más compleja, más rigurosa que la suya, le contaba amablemente sus actividades literarias.

En sus comienzos Anton se había limitado, como si fuese un juego, a diversos trabajos de erudición, el más importante de los cuales había sido un copioso *mémoire*, publicado por una oscura revista belga, sobre "Los discípulos africanos de Terencio". No se había animado a lanzarse a la escritura de textos de ficción –delgados relatos de una decena de páginas– sino bajo la excusa claramente explicitada del pastiche. Es cierto que los dos tipos de ejercicios –artículos eruditos y *nouvelles* "a la manera de"– tenían, a sus ojos, un estrecho parentesco: exigían el mismo tipo de trabajo. Anton no se sentía satisfecho más que con esos textos de múltiples entradas, de doble fondo y de triple cara, en los que cada palabra era ella misma y otra.

Los relatos con que se dio a conocer se parecían bastante: tenían la particularidad de estar libres de toda historia, desprovistos de la menor anécdota. Era siempre, en un decorado parisino aparentemente familiar, un hombre solo, repartido entre las tentaciones del mundo y las exigencias cambiantes de su conciencia, prisionero en suma de las ambigüedades de la vida. No era necesario ser muy competente para detectar, detrás de esas páginas que no dejaban en la memoria del lector más que sugerencias imprecisas sobre su simbolismo, un fuerte olor a metafísica.

El éxito inesperado obtenido por esos primeros fragmentos lo animó. Y más que seguir utilizando su habilidad para agenciarse al máximo el lote inagotable de sus reminiscencias, quiso

correr el riesgo de no ser más que él mismo, haciendo una obra original. Durante mucho tiempo sus proyectos fueron fluctuantes: a veces quiso desarrollar uno de esos grandes ciclos novelísticos que en general no hacen sino inventariar las mil y una vidas imaginarias de su autor, a veces al contrario lo tentó el viejo sueño de un libro perfecto, completamente cerrado sobre sí mismo, que no contara otra cosa que su propia génesis. Se había decidido por este segundo proyecto cuando se produjo su encuentro con Bérengère de Brémen Brévent.

A decir verdad, ya mucho antes Anton había escuchado hablar de Bérengère, varias veces: una carrera fulgurante como comediante, facilitada por su belleza singular y la elegancia de su ser, la había vuelto célebre. En pocos meses se había convertido en vedette de vedettes, en ser del éter de sketchs y de kermeses en Leeds, en Dresde, de Nevers a Tlemcen, de Brême hasta Bethléem. Semana tras semana, los periódicos habían informado –la mayoría de las veces amplificándolos– los episodios más destacados de una vida convertida en leyenda. Al comienzo, a los dieciséis, fue el escándalo de Exeter: sorprendida –en plena misa– en encuentro muy galante con los reverendos Spencer, Kenneth y Herbert, respondió a su tío, el obispo sin dientes, que, después de todo, era necesario que también ella celebrara la fiesta de los padres. Llegó después la época de Mehmet Ben Berek: el célebre jefe rebelde de los zenetes había levantado sus tiendas en círculo cerca de los callejones de Meknes: ella lo había buscado, desordenada, de djebel en djebel, pero su concordia había sido efímera. Él tenía discusiones eternas con los policías, los siete efebos griegos de Éfeso (¡famosos dormilones!), un menestrel celta repleto (con matraca y rabel), e incluso pastores belgas (muy tiernos, entre los alerces y las hayas).

Pero se sabía que no era feliz: los mismos hechos, presentando en general el mismo carácter, habían marcado su vida hasta el momento. Ella comenzaba a aburrirse. Buscaba ahora vías desconocidas, soñaba en secreto con elementos nuevos que vendrían a enriquecer su mundo. Más que un deseo, era una verdadera idea fija.

Los últimos días de septiembre de 1972 Bérengere estaba de regreso en París, ciudad que había dejado contra su voluntad algunos años antes, en el mismo momento en que Voyl desembarcaba en ella. Este regreso después de un exilio injusto tenía el aire de una revancha y se anunciaba como un verdadero triunfo. Había conseguido un contrato fabuloso: un recital triple, a desarrollarse alternativamente en el Pleyel, el Rex y el Select. Como de costumbre, había bajado al apartamento de su amiga Hélène d'Estrées, vasto y cómodo pero desprovisto de originalidad, que tenía una gran terraza que daba al Jardín Botánico. Una antigua ternura ligaba a Bérengère a esos lugares: en esa misma terraza, con Hélène, habían tomado desnudas sus primeros baños de sol; había sido en una de esas habitaciones que había recibido, ardiendo, a su primer amante. Su cariño, de a poco, se había ido extendiendo a todo el barrio. Amaba sobre todo pasear al caer la tarde, cuando volvía de sus ensayos. Inventaba itinerarios caprichosos a través de las calles estrechas, cuyos nombres anticuados y rústicos agradaban a sus oídos. Y así caminando, trataba de representarse qué habían podido ser –y en qué tiempos lejanos– ese molino de hierro, esa espada de madera o ese jarrón de acero, cuyo recuerdo había conservado.

Fue en una de esas caminatas cuando detectó, un día, muy cerca de la Mezquita, detrás de la pequeña puerta –excepcionalmente abierta– de un edificio común, un pasillo curioso, largo y estrecho: dos grandes árboles, cinco o seis jardincitos de contornos indecisos, cubiertos de césped y arbustos, y entre esas parcelas minúsculas un camino de adoquines irregulares sobre los que jugaban dos gatos. La luz un poco velada de ese final de tarde de otoño terminaba de darle a esta visión inesperada el carácter de un decorado a punto de desvanecerse. Ella se emocionó hasta las lágrimas, y sintiendo que se le aceleraba el pulso, el cuerpo a punto de temblar, no quiso demorarse.

Regresó al día siguiente: la impulsaba una curiosidad sin freno. La pequeña puerta de madera negra estaba cerrada. Hacía más de una hora que caía una lluvia muy fuerte. Empapada, Bérengère

tuvo que tantear un largo rato hasta dar con el botón que controlaba la apertura. La puerta chirrió. Bérengère se deslizó, avanzando por el pasillo. La lluvia había destruido la armonía del espectáculo del que se había llevado, el día anterior, una impresión demasiado rápida. Un olor fuerte subía del suelo: un olor a bosque, a hummus, a hojas podridas. Se tomó un tiempo para dejarse invadir por este sendero tan poco parisino: después, habiéndose calmado la lluvia, decidió irse y retomar su caminata. Entonces se dio cuenta de que había un hombre refugiado en el pasaje cubierto, cerca de la puerta.

Anton Voyl no estaba allí por azar. Conocía de hacía mucho tiempo ese inmueble y su pasillo, incluso había trabado amistad con una pareja de jubilados que vivía en el lugar (al fondo, último piso a la derecha) desde marzo del 36. Por ellos había sabido que durante una época el pasillo se había llamado *Callejón de las Gargantas Abiertas*, y que a comienzos de los años 60 allí habían

sucedido algunas cosas. Sus preguntas y sus investigaciones posteriores no le habían permitido saber más, pero el sitio se había cargado para él de un peso de misterio y casi de nostalgia: como si esos lugares pudiesen tener alguna vinculación con sus orígenes lejanos, con su propia historia.

La aparición de Bérengère de Brémen Brévent lo dejó atónito un instante. Después, recuperándose, se hizo a un lado para dejarla pasar. Pero ella fue a ponerse cerca suyo, lo miró, sonrió de verlo tan avergonzado y dijo: "¡Qué tiempo para ser septiembre! Me siento en efervescente. Venga a aligerar mis angustias. El tiempo nos apura. ¡Venga!".[2] Salieron juntos, caminando lentamente, empujados por grupos de estudiantes con pancartas que se dirigían hacia la plaza Jussieu. La lluvia había cesado por completo. Cruzaron unas primeras palabras vacilantes. Anton se

2. En el original, la única vocal utilizada es la *e*: "*Ce temps en septembre! Je me sens en effervescence. Venez me délester de mes détresses. Le temps presse. Venez!*". [N. del T.]

cuidaba, Bérengère era reservada. Se separaron prometiendo volver a verse.

Se vieron, en efecto, y al día siguiente. Anton, ansioso, había montado guardia en el Jardín Botánico toda la tarde. Ella apareció casi a las cinco, ceñida en un vestido de tafetán arrugado. Él la miró. Con gratitud, sin una palabra, largo rato.

Después se hablaron, y fue como si para cada uno de ellos en ese instante estuviese naciendo una lengua nueva. Frases que no habían pronunciado nunca, palabras que les habían parecido prohibidas venían espontáneamente a sus labios. Anton descubría la ternura, Bérengère conocía el amor. El vacío que los había habitado durante tanto tiempo de pronto se había llenado. No podían soñar con una canción de amor más bella.

EL HOMBRE DE LA CHAPKA DE ASTRACÁN

Por supuesto, Hutting fue el primero en ser invitado a la boda. De cualquier forma, dudó en ir. Desde hacía un año salía muy poco, y encontraba un placer moroso en ese enclaustramiento voluntario. Lo esencial de su energía lo utilizaba, algunos días, para hacer el inventario de todo aquello a lo que renunciaba: ni la más mínima parte de los placeres que se negaba quedaba fuera de esta recapitulación, devenida una suerte de actividad regular. Ciertamente no lo atraía el hecho mundano que significaba esa boda, y si finalmente se decidió a ir fue porque su curiosidad de pintor lo condujo hacia sus otros sentimientos.

Llegó tarde a la fiesta y se perdió en medio de las casi dos mil personas que la pareja había reunido en los salones del Círculo Interallié. Flotando a merced de los movimientos de la multitud, cambiaba a veces una sonrisa, a veces un simple gesto con la cabeza con este o aquel invitado al que reconocía. En un momento intentó acercarse a uno de los buffetes, pero el arribo de un compacto grupo de camarógrafos le hizo imposible la maniobra. Fue

entonces cuando lo abordó un hombre cuyos rasgos, de un blanco mate, no le decían nada, pero cuya vestimenta poco banal le recordaba a algo. El hombre tenía, en efecto, por encima de su hábito estrictamente negro, abotonado hasta el pecho y terminando en dos largos faldones, un amplio manto de astracán adornado con diversas bandas de tela plisada; además, su chapka y su brazal de astrakan evocaban sin dudas a un personaje de Franz Hals. Desdeñando las sonrisas apenas disimuladas que provocaba a su paso, los comentarios divertidos que surgían a su alrededor, se detuvo delante de Hutting: "Mi nombre es Andras Mac Adam", dijo, y sin dar a su desafortunado interlocutor tiempo para reaccionar, empezó a contarle sus aventuras en Arkansas...

Amable, pero mediocremente interesado en las peripecias oscuras de un conflicto visiblemente antiguo, cuyos protagonistas le eran desconocidos, y que además parecía no tener otro origen que la banal historia de una carta, Hutting acechaba el momento de irse sin ofender al otro, cuando de pronto este se interrumpió, fijó su mirada en la del pintor y, con una voz que tapaba el ruido del ambiente le dijo: "¡Pero yo lo conozco! ¿Usted es Hutting, verdad?".

Alrededor de ellos las conversaciones se interrumpían. Las cabezas se volteaban para observarlos. Nada impresionado, el hombre de la chapka tomó al pintor del brazo, y empujando a varios invitados en su camino, ganó la salida. "Sígame", le dijo, "no se va a arrepentir". Desamparado, Hutting no opuso más que una resistencia formal. Un sentimiento hecho de curiosidad, de inquietud y de miedo, que no excluía cierto placer, le impedía reaccionar más vivamente. Y sin saber demasiado cómo, se encontró en la vivienda de Andras.

El apartamento que ocupaba Andras desde su regreso de Ankara le había sido prestado por uno de sus amigos, el joven lingüista Karl Kurz, cuyo genio y caprichos Voyl y Hutting conocían de larga data. Karl, sobrino nieto del coleccionista germano americano Heinrich Kurz (hoy bien olvidado), había recogido en su alojamiento parisino todo lo que quedaba de su tío abuelo, y

después había ido a Australia Central a estudiar las sorprendentes particularidades de la lengua walbiri, de la que había escuchado hablar un viernes por la tarde, en el Círculo Polivanov. Cuatro meses después de su partida, sin haber dado hasta entonces señales de vida a nadie, había enviado a Andras un telegrama del que Andras no había entendido nada: a pesar de haber consultado a los criptógrafos más competentes, el mensaje jamás fue descifrado y permaneció sin respuesta.

Siguieron tres años de silencio absoluto, al término de los cuales llegó una carta enviada por una mujer que se decía compañera de Karl. En un inglés muy malo, la mujer hacía saber a Andras que su amigo había perdido el ánimo, que probablemente nunca dejaría a los Walbiris, y que en consecuencia él, Andras Mac Adam, podía considerarse poseedor legítimo de los bienes del desafortunado Karl Kurz, disponiendo de ellos a su antojo, con la única condición de no dispersarlos.

Esas eran al menos las grandes líneas del relato que Andras hizo a Hutting, mientras se encontraban instalados en uno de los dos conversadores de madera de palisandro y en seda carmín con brocados dorados que constituían lo esencial del mobiliario de la habitación (llena de personalidad) donde estaban: el resto de la decoración consistía en un gran espejo casi circular, una mesa de mármol octogonal y, sobre un alto candelabro de plata, una pequeña lámpara antigua llena de aceite perfumado.

Fascinado, al fin el pintor empezó a entender lo que le sucedía. Porque, tan pronto su relato concluyó, Andras lo llevó al pequeño gabinete donde Kurz había amontonado una cuarentena de cuadros. Allí, a la luz de una simple lamparita suspendida por una delgada cadena dorada, Hutting, que se iba excitando a medida que las telas desfilaban frente a sus ojos, descubrió la extraordinaria riqueza de ese tesoro desconocido. Había allí con qué hacer feliz al aficionado más exigente.

Hutting estaba exultante. Su anfitrión, que había conservado la calma, lo dejó un rato entregado a los elogios: después, con

su brusquedad ordinaria, lo interrumpió en medio de una frase, diciéndole: "¡Entonces ama estos cuadros! Bien, son suyos".

Lo que quedaba de la noche transcurrió en transacciones entre ambos, después en idas y venidas de un apartamento al otro: a las nueve de la mañana, la colección que había pertenecido a Heinrich Kurz estaba acomodada en el atelier de Hutting. A mediodía, Andras Mac Adam agregó dos cofres magníficos que habían sido de su abuelo, el conde de Schlaberndorf, quien, en su juventud, había participado en los bombardeos y el pillaje de Argelia con Lord Exmouth.

Después, Hutting jamás volvió a escuchar hablar de Andras.

La noche ha caído sobre París, una bella noche de junio: en los muelles, un librero, listo para regresar a su casa, escucha el fin de la transmisión de las sonatas de Rosario de Heinrich Bibier; en Montmartre, holandeses en jeans recuerdan que es hora de volver a su pensión de la calle des Boulangers, y para llegar más deprisa, toman el funicular cargando un banjo y una gaita. En el atelier de Hutting ha caído la noche.

El pintor acaba de meditar, y ha tomado una decisión: no terminará el retrato del empresario japonés sobre el que trabaja desde hace unos días. En cambio, dedicará todo su tiempo a dar a conocer esas obras prodigiosas que el azar puso en sus manos, y de las que hasta ahora se ha ocupado más en esconder que en revelar.

Se levanta bruscamente, la frente y el cuello empapados del sudor. Acciona con nerviosismo el mecanismo secreto que permite al muro pintado desplazarse lentamente. Pero en el cobertizo que aparece ahora a plena luz no hay nada, salvo el mármol cubierto de polvo de una chimenea sin uso, y un ramo de hojas y de flores artificiales en un vaso de porcelana barato.

35 VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE MARCEL PROUST*

Georges Perec

00 Texto base
Longtemps je me suis couché de bonne heure

01 Reorganización alfabética
B CC D EEEEEEEE G HH I J MM NNN OOO P R SSS T UUU

02 Anagrama
Hé, Jules, ce môme chenu de Proust songe bien!

03 Otro anagrama
Je cherche le temps bougé ou semé d'un sinon...

* Publicado en el libro *35 variations*, París, Le Castor Astral, 2000, y en la *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009. Para esta edición se decidió no traducir al español la famosa frase de Proust ni sus variaciones.

04 Lipograma en *a*
Longtemps je me suis couché de bonne heure

05 Lipograma en *i*
Longtemps nous nous cochâmes de bonne heure

06 Lipograma en *e*
Durant un grand laps l'on m'alita tôt

07 Traslación
Lugubrement je me suis couronné honteusement

08 Palíndromo estricto
Eru, eh! En no bed! Eh cu oc si usé me j s.p. met gnol…

09 Una letra de menos
Longemps je me suis coché de bonne heure

10 Dos letras de menos
Longemps je me suis coché de bonne hure

11 Una letra de más
Longemps je me suis coluché de bonne heure

12 Negación
Longemps je ne me suis pas couché de bonne heure

13 Insistencia
Pendant longemps, pendant très longtemps, pendant très très très longtemps oui, moi, je me suis couché, je suis allé au lit quoi, de très bonne heure, de très très très bonne heure, vraiment de très très très bonne heure…

14 Reducción
Je me suis couché de bonne heure

15 Otra reducción
Longtemps je me suis couché

16 Doble reducción
Je me suis couché

16 bis Triple reducción

17 Triple contraventido
Jadis, j'acceptai de perdre le match à l'aube.

18 Otro punto de vista
Marcel, au lit!!!

19 Variaciones mínimas
Longtemps je me suis bouché de bonne heure
Longtemps je me suis douché de bonne heure
Longtemps je me suis mouché de bonne heure
Longtemps je me suis touché de bonne heure

20 Antonimia
Une fois, l'autre fis la grasse matinée

21 Amplificación
Éternellement, je me recouche de plus en plus tôt

22 Disminución
Parfois, je ne m'étendais pas trop tard

23 Permutación
De bonne heure je me suis couché longtemps

24 Contaminación cruzada
a) Le 15 mai 1796, je me suis couché de bonne heure
b) Longtemps, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tete de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siecles César et Alexandre avaient un successeur

25 Isomorfismos
Une fois sur deux le confiteor se chante a cappella
Généralement la peroxydase de potassium s'évapore vite

26 Sinónimo
Pendant plusieurs années j'allai au lit tôt

27 Sutil deducción
Dès mon plus jeune âge, je me suis intéressé à des histoires de plume

28 Otra contaminación
Comme il faisait une chaleur de 33°, je me suis couché de bonne heure

29 Homoconsonantismo
L'art toujours mou se cachait dans Ben Hur

30 Homovocalismo
Qu'on rende le fruit fourré cher aux veuves…

31 Isofonía
L'honte en germe, est-ce huis? Coup chez deux bons heurts!

32 Bola de nieve con pequeñas libertades

j
ai
eté
long
temps
couché
dorloté
embrassé
rondement
diablement
suprêmement
debonneheure
marcel proust

33 Heterosintaxismo

De nombreuses années me connurent couche-tôt

34 Alejandrino

Fort longtemps je me suis couché de très bonne heure

35 Pregunta

Je me serai longtemps couché de bonne heure?

Dejamos al lector con esta pregunta tan dolorosa.

35 VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE WILLIAM SHAKESPEARE*

Harry Mathews

00 Texto base
To be or no to be, that is the question

01 Reorganización alfabética
A BB EEE HH II NN OOOOO Q R SS TTTTTTT U

02 Anagrama
Note at his behest: bet on toot or quit

03 Lipograma en *c, d, f, g, j, k, l, m, p, v, w, x, y, z*
To be or not to be, that is the question

04 Lipograma en *a*
To be or not to be, this is the question

* Publicado en el libro *35 variations*, París, Le Castor Astral, 2000, y en la *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009. Para esta edición se decidió no traducir al español la famosa frase de Shakespeare ni sus variaciones.

05 Lipograma en *i*
To be or not to be, that's the problem

06 Lipograma en *e*
Almost nothing, or nothing: buy which?

07 Traslación (S+7)
To beckon or not to beckon, that is the quinsy

08 Palíndromo estricto
No, it's (eu) qeht sit. Ah! Te botton roebot

09 Una letra de menos
To be or not to be, hat is the question

10 Dos letras de menos

To be or not to be at is the question

11 Una letra de más
To bed or not to be, that is the question

12 Negación
To be or not to be, that is not the question

13 Insistencia
To be, if you see what i mean, to be, *be alive, exist, not just keep hanging around;* or *(and that means one or the other, no getting away from it)* not *to be,* not *be alive,* not *exist, to –putting it bluntly– check out, cash in your chips, head west:* that *(do you read me? Not "maybe this" or "maybe something else")* that *is, really* is, *irrevocably* is, the *one and only inescapable, overwhelming, and totally preoccupying ultimate question.*

14 Reducción
Not to be, that is the question

15 Otra reducción
To be or not to be, that is

16 Doble reducción
Not to be, that is

17 Triple contrasentido
You call this life? and everything's happening all the time? Who's asking?

18 Otro punto de vista
Hamlet, quit stalling!

19 Variaciones mínimas
To see or not to see
To flee or not to flee
To pee or not to pee

20 Antonimia
Nothing and *something: this was an answer*

21 Amplificación
To live forever or never to have been born is a concern that has perplexed humanity from time immemorial and still does

22 Disminución
One or the other – who knows?

23 Permutación
That is the question: to be or not to be

24 Contaminación cruzada
a) Tomorrow and tomorrow and tomorrow: That is the question
b) To be or not to be
Creeps through this petty pace from day to day
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death

25 Isomorfismos
Speaking while singing: this defines recitative
Getting and spending we lay waste our powers

26 Sinónimo
Choosing between life and death confuses me

27 Sutil deducción
Shakespeare knew the answer

28 Otra contaminación
Put out the light, and then? That is the question

29 Homoconsonantismo
At a bier, a nutty boy, too, beats the queasy tone

30 Homovocalismo
Lode of gold ore affirms evening's crown

31 Isofonía
Two-beer naughty beat shatters equation

32 Bola de nieve con pequeñas libertades

I
am
all
mute
after
seeing
Hamlet's
annoying
emergency
yourstruly
Shakespeare

33 Heterosintaxismo

I ask myself, is it worth it, or isn't it?

34 In another meter

So should I be, or should I not?
This question keeps me on the trot

35 Pregunta

Do I really care whether I exist or not?

Dejamos al lector con esta pregunta tan dolorosa.

35 VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE CALDERÓN DE LA BARCA*

Eduardo Berti

00 Texto base
Toda la vida es sueño y los sueños, sueños son

01 Reorganización alfabética
AAA DD EEEE I LL N ÑÑ OOOOOO SSSSSSS T UUU V Y

02 Anagrama
Sueño estos sueños alados y vuelo sin daños

03 Otro anagrama
¡Soy unas! Dile los años a estos nuevos dueños

04 Lipograma en *b, c, f, g, j, m, r, q, w, z*
Toda la vida es sueño y los sueños, sueños son

* Ejercicio realizado a partir de la famosa frase de Calderón de la Barca y publicado en la web del Oulipo, disponible en http://goo.gl/gaeKJyX.

05 Lipograma en *i*
Todo es sueño y los sueños, sueños son

06 Lipograma en *e*
¿La vida? Un ontirismo

07 Transposición *n+7*
Todo el vidrio es suevo y los suevos, suevos son

08 Palindromo estricto
Nos soñé- us soñé (US). ¿Sol, ya? ¡Ñeus, sea diva ! (La, dot)

09 Una letra de menos
Oda: la vida es sueño y los sueños, sueños son

10 Dos letras de menos

Oda: la ida es sueño y los sueños, sueños son

11 Una letra de más
Toda la viuda es sueño y los sueños, sueños son

12 Triple épenthèse (Tres letras de mas)
Toda la viuda es sueño y los sureños, sureños son

13 Negación
Ninguna vida es sueño y los sueños, sueños no son

14 Insistencia
La vida, toda la vida, toda la existencia, todo nuestro paso por esta tierra no es más que un manojo, una serie, un conjunto, sí, un enorme conjunto de sueños, de muchos, muchos, muchos sueños que, a la vez, no son cada uno de ellos más que sueños vagos, muy, muy, muy vagos sueños.

15 Reducción
La vida es sueño y los sueños, sueños son

16 Otra reducción
La vida es sueño y los sueños, sueños

17 Doble reducción
La vida, sueños son

17 bis Triple reducción
...

18 Otro punto de vista
Calderón, ¡hora de despertar!

19 Variaciones mínimas
Toda la vida es leño y los leños, leños son
Toda la vida es diseño y los diseños, diseños son
Toda la vida es empeño y los empeños, empeños son

20 Antonimia
Nada de la muerte es insomnio y el insomio, insomnio no es

21 Amplificación
En el fondo, vivir y soñar son exactamente la misma cosa para la perpleja humanidad

22 Disminución
En la vida, no es raro que soñemos

23 Permutación
Sueño es la vida toda y sueños son los sueños

24 Contaminación cruzada
a) Toda la vida es sueño y no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.
b) En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, los sueños, sueños son.

25 Isomorfismos
Todo el dinero es de los otros y los otros, otros son.
Todas las familias felices se parecen entre sí y las infelicies, infelices son.

26 Sinónimo
Estar vivo es bastante semejante a estar dormido y cuando uno está dormido, está dormido.

27 Sutil deducción
A Calderón le parecía, cuando despertaba, que seguía soñando.

28 Otra contaminación
Al pan, pan y a los sueños, sueños son

29 Homoconsonantismo
Todo lo mudu es saña y las sañas, sañas son

30 Homovocalismo
Otra valija de cuero y con cuero sueco, ¿no?

31 Isofonía
Toma la vida en serio. ¿Y los huevos? ¡Buenos son!

32 Bola de nieve con pequeñas libertades

y
tu
vas
tras
otros
sueños
dado que
como dice
De la Barca
toda la vida
es zzzzzzzzz
y los zz son zzz

33 Heterosintaxismo

Los sueños, que son sueños, se parecen a la vida

34 Haiku

Pasa la vida
Muy parecida a un sueño
Vivir es soñar

35 Pregunta

¿Me pellizco a ver si estoy despierto?

Dejamos al lector con esta pregunta tan dolorosa.

HOMENAJE*

Harry Mathews

O
tu
see
man's
stern
poetic
thought
publicly
espousing
recklessly
imaginative
mathematical
inventiveness,
openmindedness
unconditionally
superfecundating
nonantagonistical
hypersophisticated
interdenominational
interpenetrabilities.
HarryBurchellMathews
JacquesDenisRoubaud
AlbertMarieSchmidt
PaulLucienFournel
JacquesDuchateau
LucÉtiennePerin
MarcelMBénabou
MichèleMétail
ItaloCalvino
JeanLescure
NoelArnaud
PBraffort
ABlavier
JQueval
CBerge
Perec
Bens
FLL
RQ

* Publicado en *Anthologie de l'Oulipo*, París, Gallimard, 2009.

CAJAS
DE
IDEAS

A continuación, un listado de las principales restricciones (contraintes) *oulipianas, ordenadas alfabéticamente, para que cada quien pueda ponerlas en práctica en la escritura.*

ABECEDARIO Texto en el cual la primera palabra debe comenzar con la letra *a*, la segunda palabra con la letra *b*, la tercera con la *c*, y así sucesivamente hasta terminar el abecedario, sin saltearse ninguna letra.

ACRÓNIMO Poema en el cual las letras de una palabra proveen las iniciales de las palabras que deben utilizarse en cada verso. Para realizar un ejercicio oulipiano, elegir una palabra cualquiera y tratarla como si fuese una sigla. Definir esa sigla y multiplicar sus variantes de acuerdo a distintos campos semánticos.

ACRÓSTICO UNIVERSAL A partir de un nombre propio o de una palabra dada, el acróstico es un poema que tiene tantos versos como letras tiene la palabra. El primer verso comienza con la primera letra de esa palabra, el segundo con la segunda letra, y así sucesivamente. Las variaciones clásicas y oulipianas sobre el acróstico son abundantes: inicial, circular, final, múltiple, en cruz, a lo largo, dependiendo de la ubicación de las letras consideradas, etc. El acróstico universal se realiza ubicando en orden todas las letras del abecedario, y escribiendo un verso que comience con cada una de ellas. Se lo puede usar para todas las situaciones imaginables. (De Marcel Bénabou)

ACRÓSTICO DE BRIVADOIS Este acróstico fue desarrollado en el colegio de La Fayette de Brioude, en la clase de

Mme Ouardia Touahri, quien se lo transmitió a Jacques Jouet. Responde a un sentimiento de insatisfacción con la forma acróstico, demasiado poco restrictiva. El acróstico de brivadois puede ser considerado como una "oulipización consecuente" del acróstico simple. Cada verso comienza con una letra, de modo tal que el conjunto de las iniciales de los versos, leídos verticalmente, revela un nombre propio. La sucesión de palabras de cada uno de sus versos respeta, en las letras iniciales, una progresión alfabética desde el primer término. La cantidad de palabras de cada verso puede ser libre o regular.

ACRÓSTICO SILÁBICO ESCONDIDO Se compone un poema en el que habrá, adrede, cesuras incorrectas. En cada verso, el acróstico se forma con la primera letra de cada sílaba que produce el error de métrica. (De Jacques Roubaud)

AFORISMO Para realizar este ejercicio, se debe conservar la estructura sintáctica de un aforismo conocido y reemplazar ciertos elementos (sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios) por otros diferentes de la misma naturaleza.

ALEJANDRINO TRANSPLANTADO Un alejandrino es un verso clásico de catorce sílabas, dividido en dos partes o hemistiquios de siete sílabas cada una. El alejandrino transplantado consiste en tomar dos hemistiquios, de dos versos de poemas o autores diferentes, y armar con ellos un mismo verso. (De Jacques Roubaud y Marcel Bénabou)

ANAEROBIOS Asfixiando un texto, es decir privándolo de la letra *e*, se obtiene otro texto del que se dice que es "anaerobio" del primero. La asfixia es fonética y no gráfica. Variante inversa: la ventilación. En lugar de privar al texto de una *e*, se pueden suprimir las *l*, o someterlo a un régimen sin *e*.

ANAGRAMA El anagrama consiste en la permutación de las letras de una o más palabras, de modo de formar una o más palabras diferentes. Un poema anagramático es un poema en el cual todos los verso han sido compuestos con las mismas letras, pero en un orden diferente en cada verso.

ANTERRIMA Se trata de deversos de un poema en los cuales la rima recae sobre las primeras sílabas y no sobre las últimas.

AVALANCHA Una avalancha de peso *n* es una bola de nieve de longitud 1, seguida de una bola de nieve de longitud 2, etc., hasta formar una bola de nieve de longitud *n* (*ver Bola de nieve*).

AVIÓN Es una abreviación de palabras, tratando de que el resultado sea una palabra con su propio sentido. Por ejemplo, "avión" es la abreviación de "abreviación".

B

BAOBAB La palabra baobab da su nombre a esta restricción. Escrita como ba-o-ba-b, la primera y la tercera sílaba remiten a la palabra "bajo" ("*bas*", en francés), la segunda remite a "alto" ("*haut*" en francés, que se pronuncia "o"), y la cuarta sílaba no remite a nada. Se puede pronunciar la palabra a tres voces o con tres entonaciones: una para "ba" (en un tono bajo), otra voz para "o" en un tono alto, y la última sobre un tono medio (entre bajo y alto). Un baobab sobre la palabra "baobab" será un texto saturado de sílabas altas y bajas. También podría darse un texto que contenga los pares fonéticos verdadero/falso, largo/corto, sí/no, etc. Se pueden componer baobabs sobre las notas musicales, o sobre los aullidos de un animal, que serán ejecutados a varias voces. (De Jacques Roubaud)

BELLO AUSENTE Poema compuesto en honor a una persona. Está integrado por tantos versos como letras tiene el nombre del destinatario. En el primer verso no se puede utilizar la primera letra del nombre, en el segundo no se puede utilizar la segunda, y así sucesivamente. Todas las otras letras del alfabeto deben estar presentes en cada verso, excepto la *k*, la *w*, la *x* y la *z*, cuya presencia no es obligatoria.

BELLO PRESENTE Un bello presente es un poema compuesto en honor a una persona querida o detestada, entregado como obsequio. Cada verso se escribe utilizando solamente las letras del nombre del destinatario. Se lo recomienda para aniversarios, cumpleaños, cartas de insulto y otras ocasiones festivas. Un caso particular es el Epitálamo Oulipiano: texto de circunstancia compuesto en ocasión de una boda, entregado o enviado como presente a los esposos, construido solamente con las letras de los nombres de los esposados.

BIBLIOTECAS INVISIBLES Consiste en trasladar a la clasificación de bibliotecas enteras organizaciones de objetos que no han pasado de su dimensión lingüística, lexical. Bibliotecas ordenadas, que combinan lo subjetivo con lo objetivo. Por ejemplo, libros cuyos títulos incluyan cada uno un número entero, siendo en cada libro ese número mayor que en el del libro anterior. Otro ejemplo: *Bibliotecas imaginarias*, de las que existirían tres categorías a) las de libros reales atribuidos a personajes ficticios, b) las de libros imaginarios citados en libros de ficción, y c) las bibliotecas que incluyan títulos que puedan ser atribuidos a una restricción oulipiana. O las *bibliotecas intermináticas*, con libros agrupados según términos en común que contengan sus títulos: letras mayúsculas, nombres propios, referencias al calendario, a accidentes geográficos, a relaciones de parentesco. (De Paul Braffort)

BI-CUADRO LATINO Término matemático, también conocido como bi-cuadro ortogonal, que logró cierta difusión a raíz de la utilización, por parte de Georges Perec, de un cuadro de 10x10 para la organización de su novela *La vida instrucciones de uso*. La primera aparición oulipiana del término pertenece a Claude Berge, quien lo define de esta manera: "Un bi-cuadro latino de orden *n* es una figura de *n* líneas por *n* columnas con *n* letras diferentes y *n* números diferentes; cada casillero contiene una letra y un número: cada letra aparece solamente una vez en cada línea y en cada columna, y cada número aparece solamente una vez en cada línea y en cada columna".

BI-VOCALISMO Consiste en escribir un texto utilizando, de las vocales, solamente dos. Es equivalente a un lipograma de tres vocales. (De Olivier Salon)

BOLA DE NIEVE Una bola de nieve de una longitud *n* es un poema cuyo primer verso está compuesto por una palabra de una letra, el segundo por una palabra de dos letras, y así sucesivamente, hasta el enésimo verso, compuesto por *n* letras. Una bola de nieve derretida de *n* letras comienza por un verso de *n* letras, después del cual el número de letras disminuye de a una en cada verso.

BORDE DE POEMA Dado un poema en verso, el borde de este poema se obtiene tomando el primer verso, el último verso, y la primera y la última palabra de cada uno de los versos intermedios restantes.

BUBU L'URUBÚ Monovocalismo en "u". Ejemplo: *¡Uh! ¡Un cucú! ¡Un tutú! ¡Humus y rhum!*. (De Jacques Roubaud)

©

CANADA DRY El nombre está tomado de una bebida que se promociona como "el champagne de los ginger ales". Es una bebida que tiene burbujas como el champagne, pero que no es champagne. Canada Dry es entonces un texto que tiene "el sabor y el color de una restricción, pero que no sigue ninguna restricción". (De Paul Fournel)

CENTÓN Se trata de una práctica muy antigua, también conocida como "mosaico" o "*patchwork verse*", que consiste en componer un poema utilizando versos de otros poetas.

CIEN MIL MILLONES DE POEMAS *Cent mille milliards de poèmes* es el título de la primera obra oulipiana de Raymond Queneau: "He concebido y realizado esta pequeña obra que permite a cada uno componer a voluntad cien mil millones de sonetos". Para empezar, hay diez sonetos. Cada uno tiene catorce versos. Para compo-

ner un soneto nuevo, uno de los cien mil millones, se debe tomar cualquier primer verso de alguno de los diez sonetos de base. A ese se le suma no importa cuál segundo verso, y después no importa cuál tercer verso, y así sucesivamente. Hay diez elecciones independientes para un primer verso. A su vez, para cada uno de ellos hay diez elecciones independientes de un segundo verso, lo que da cien posibilidades. Con el tercer verso, uno tiene ya mil elecciones posibles, luego diez mil, luego cien mil y así hasta llegar a los 100.000.000.000.000 al elegir el decimocuarto y último verso. Por supuesto, las rimas y las estructuras sintácticas deben ser compatibles. La consigna fue utilizada por el Oulipo para componer rondós, baladas, cartas postales, recetas de cocina y menús de restaurantes.

CILINDRO Es un texto que se muerde la cola de una manera tan perfecta que uno no sabe si está leyendo la cola o la cabeza. Según la unidad lingüística elegida, se pueden hacer cilindros de letras, de fonemas, de sílabas, de palabras, de frases y *tutti quanti*.

CITACIONES Para cada una de las palabras de una lista determinada, buscar la mayor cantidad posible de versos que contengan ese término.

CLINAMEN Tomando el concepto de "desviación" de Lucrecio, para los oulipianos el clinamen es una desviación de las consecuencias estrictas de una restricción. La mayoría de las veces está justificada por una necesidad estética. Mejora los resultados. Pero hay una condición límite para su utilización: la libertad de ejecución del clinamen está habilitada siempre que la posibilidad de sortear la restricción esté vigente. Es decir: se puede recurrir al clinamen únicamente si no es necesario hacerlo.

CO-RIMA Dos palabras o dos segmentos fónicos serán co-rimantes si sus comienzos son fónicamente equivalentes o, más exactamente, si sus segmentos iniciales considerados de manera aislada riman entre sí. (De Jacques Roubaud)

CRONOGRAMA Popular en los tiempos antiguos, el cronograma explota el doble sentido de las letras que también funcionan como números romanos (X, I, L, C, D, M). Sumando esas letras por su valor numérico, se obtiene una cifra que se considera una fecha del calendario cristiano.

CRONOPOEMA Un cronopoema debe ser leído en voz alta con un cronómetro o minutero que cuente de forma regresiva los minutos y segundos. Programar el tiempo, poner en marcha el minutero y leer. Apenas sea pronunciada la última palabra, el minutero sonará. (De Jacques Jouet)

CUENTO A TU MANERA Ejemplo de estructura con forma de árbol. En cada ramificación, el relato propone varias alternativas que el lector deberá elegir a gusto. Al tener que optar en cada etapa por una de las soluciones propuestas, se va armando una versión singular del relato.

E

ECLIPSE Variación de S+7 que incluye tanto el texto al que se le aplica el S+7 como el original del cual este deriva. Otra opción es que el primer texto sea el S-7 del segundo.

EJERCICIOS DE ESTILO Es el título del famoso libro de Raymond Queneau. A partir de una historia insignificante, el autor propone noventa y nueve versiones de ese relato que se diferencian entre sí por el "estilo" de narración empleado: metáforas, sainetes, escritos como si se tratara de un sueño, por medio de anagramas, etc. Se puede seguir este mismo procedimiento eligiendo o escribiendo un texto breve infinitamente banal, y sacando de una urna distintos papelitos con diferentes estilos de escritura. Habrá que reescribir ese texto original respetando el estilo que haya tocado.

EL FRANGLÉS Se trata de un texto que fonéticamente puede leerse igual en dos lenguas, sin prestarle atención a los tildes ni a las mayúsculas. Las palabras que allí figuren tienen que tener un sentido diferente en cada una de las lenguas. (De Harry Mathews)

EODERMDROMO Dada la figura de un pentágono, tomar cinco letras y ubicar cada una en uno de sus ángulos. Trazar líneas entre los ángulos, de manera de que los cinco estén vinculados entre sí. Si las letras han sido elegidas y puestas correctamente, es posible obtener una secuencia con sentido de once letras desplazándose por las líneas trazadas, pasando únicamente una vez por cada una de ellas. La secuencia termina necesariamente en el punto del comienzo.

ESCALERA Dos palabras de igual longitud (preferentemente antonómicas) deben unirse a través de una sucesión de palabras que difieren una de la otra por una sola letra. Ejemplo de Lewis Carroll: "Head/ Heal/ Teal/ Tell/ Tall/ Tail".

ESTIRADOR DE LÍNEAS La expresión designa, en periodismo, el hecho de "estirar" o "engordar" el texto, sin agregar información. Para quien cobra por línea escrita, el interés económico salta a la vista. En la concepción oulipiana se trata, dada una frase de partida A y una frase de llegada B, de insertar una frase intermedia C, creando una ficción plausi-

ble, y luego recomenzar la operación, insertando una frase D entre A y C y una frase E entre C y B. En etapas sucesivas, se seguirá insertando cada vez una frase nueva entre dos frases existentes. Una variante consiste en construir, a partir de un texto dado, un relato cada vez más extenso agregando palabras, signos de puntuación entre las palabras, alterando lo menos posible el sentido.

EXPRESIONES INESPERADAS Se trata de expresiones familiares que se fragmentan y recombinan dando forma a nuevas locuciones. "Basta para mí, basta para todos", "perdido por perdido", "construir castillos en el aire", "hacerse la cabeza" pueden convertirse así en "basta de castillos en el aire", "construir la cabeza", etc. De esta manera, se dota a la lengua de una gran cantidad de locuciones nuevas, a las cuales se le pueden asignar significados muy precisos.

(F)

FILIGRANA Tomando un diccionario de referencia, seleccionar una cantidad de locuciones que contengan determinada palabra. Borrar la palabra de cada locución y escribir un poema con lo que queda.

FORMAS FIJAS Todas las formas fijas son, por definición, oulipianas. No hay nada más oulipiano que un soneto.

(G)

GRAFO Para realizarlo, el texto debe seguir la forma de un gráfico matemático. En cada bifurcación el lector está invitado a elegir entre distintas soluciones de lectura que se le ofrecen. El gráfico puede proliferar de manera regular (binaria, ternaria, etcétera), ser irregular como en "Cuento a tu manera", de Raymond Queneau, y puede también cerrarse para alcanzar un fin único.

(H)

HAIKUZACIÓN Se conserva de un poema solo el final de cada verso (la reducción a las secciones rimantes) creando así poemas muy breves, parecidos a un haiku.

HIPERNOVELA Una hipernovela es una "máquina de multiplicar los relatos". *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, es un ejemplo de hipernovela escrita por un solo autor, incluso aunque la figura del autor se encuentre fragmentada y recompuesta a lo largo de la obra. *Les voyages d'hiver* [Los viajes de invierno] constituyen un modelo de hipernovela colectiva. El punto de partida es la nouvelle homónima de Georges Perec publicada en 1979. De 1992 al presente, una veintena de nouvelles escritas por quince miembros del Oulipo han prolongado ese primer relato haciéndose eco

de manera más o menos próxima de los relatos anteriores. Algunos están ligados por variaciones en el título, o retoman las situaciones o lugares.

HOMOFONÍA Es un tipo de homomorfismo que consiste en tomar un enunciado base (un nombre propio, una frase) y encontrar la mayor cantidad posible de enunciados que sean entera o parcialmente homófonos.

HOMOMORFISMO Su principio general consiste en producir un texto que tenga la misma estructura que un texto base. Los diversos tipos de homomorfismo dependerán de la elección de la estructura: homosintaxismo, homovocalismo, etc.

I

ÍNDICES Consiste en leer las líneas del índice de un libro como si fueran poemas. Existen diversas formas de hacerlo: 1) Ordinalmente: tal como está expresado en el libro, sin omitir los números de página; 2) Alfabéticamente: reordenando los ítems del índice según el abecedario; 3) Por rima: sin otra restricción particular. Esta restricción puede aplicarse también a otros tipos de índices: tablas de temas, índices de nombres, índices de ilustraciones, etc.

INVENTARIO El principio de inventario consiste en relevar y presentar en forma de lista las distintas clases de palabras de un poema dado (sustantivos, verbos, adjetivos, etc.). El listado resultante puede ser leído como un esquema semántico para identificar tendencias del autor. (De Jacques Bens)

L

LEIRIS Consiste en definir una palabra apoyándose en las letras y sonoridades que la componen. Ejemplo: Glosario: globo de Rosario.

LIPOGRAMA Se trata de un texto en el cual el autor se impone no usar jamás una letra, o varias. Están proscriptas todas las palabras que contienen esa o esas letras. El texto puede tener extensión diversa, y el ejemplo más célebre de lipograma es la novela *La disparition*, de Georges Perec, en la que no se utiliza la letra *e*, la vocal más usada en francés (fue traducida al español como *El secuestro*, sin utilizar la letra *a*).

LIPONIMIA Texto en el cual el autor se impone no utilizar jamás una determinada clase de palabra: sustantivo, verbo o adjetivo.

LIPOSIBLE A una palabra se le saca determinada letra para formar otras palabras.
Ejemplos: Prensa – Presa; Gastos – Gatos.

LITERATURA DEFINICIONAL En un enunciado dado, se debe reemplazar cada vocablo significante (sustantivo, adjetivo, verbo, adverbio) por una de sus definiciones de un diccionario determinado. Reiterar la operación con el enunciado obtenido, y así sucesivamente. (De Marcel Bénabou)

LITERATURA ERUPTIVA Término utilizado por el Oulipo para designar las formas más indisciplinadas de la escritura "inspirada". En sus primeros días, el Oulipo tuvo que dedicarse a diferenciarse de métodos de escritura experimental previos, en particular de los métodos aleatorios de composición dadaísta y de la escritura automática surrealista.

LOCURRIMA Se utiliza la rima como principio de sustitución de expresiones corrientes, aforísticas o proverbiales. Ejemplo: "No por mucho meredar, oscurece más gusano". (De Marcel Bénabou)

LSD (LITERATURA SEMA-DEFINICIONAL) Extensión de la literatura definicional. En vez de restringirse a definiciones simples de tipo clásico, se eligen o se fabrican definiciones inesperadas. Variante 1: Orientar la elección de definiciones de manera de obtener textos que se asemejen a citas "a la manera de". Variante 2: Elegir dos enunciados lo más diferentes posibles y trabajarlos de tal manera que confluyan en un texto único.

Ⓜ

MINISEXTINA La minisextina es una forma de poema breve. Tomando como punto de partida una palabra cuidadosamente elegida (por ejemplo el nombre de Queneau o Oulipo), se le aplica con gran rigor el principio combinatorio de la sextina, ya sea a las sílabas o a los fonemas que componen la palabra. (De Oskar Pastior)

MONKINA La monkina se compone a partir del cuadro que describe el desarrollo de palabras rimadas de una quenina (*ver Quenina*). Este cuadro determina el número de letras de cada palabra de la primera estrofa. La segunda estrofa está construida siguiendo la serie de la misma manera. Se repite el mismo procedimiento hasta la estrofa *n*. (De Ian Monk)

MONOCONSONANTISMO Es al monovocalismo lo que la consonante es a la vocal. Más claramente, un monoconsonantismo es un texto que utiliza una sola consonante, o también puede pensarse como un lipograma de todas las consonantes excepto una. Ejemplo: "Mi mamá me mima".

MONÓSTICO PAISAJÍSTICO Un monóstico paisajístico es un poema

compuesto sobre el motivo "un paisaje". Es un poema panorámico de un solo verso largo que cuenta con entre cuarenta y cincuenta sílabas, y está compuesto en una sola línea. Se lee en voz alta recorriendo el auditorio con la mirada, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. (De Jacques Jouet)

MONOVOCALISMO Es un lipograma en el cual están prohibidas todas las vocales, excepto una. Ejemplo: "Nosotros no somos como los Orozco. Yo los conozco, son ocho los monos".

MORAL ELEMENTAL Es una forma poética inventada por Raymond Queneau, que solía definirla así: "Primero tres grupos sustantivo+adjetivo (o participio) con algunas repeticiones, rimas, aliteraciones o ecos a voluntad; después, una especie de interludio de siete versos de una a cinco sílabas; para terminar, una conclusión de tres grupos sustantivo+adjetivo (o participio) que pueden retomar, más o menos, algunas de las veinticuatro palabras utilizadas en la primera parte". Su variación más conocida y empleada es la "pequeña moral elemental portátil", desarrollada por Frédéric Forte.

O

OBLICUO Se define una palabra poniéndola en relación con otras que tengan elementos en común. Ejemplos:
Casa: lugar donde se establecen los ci*mientos* de la pareja (casa-miento)
Casa: in*nova* en las conquistas (casa-nova)

ONCENA HETEROGRAMÁTICA Una oncena heterogramática es un poema de 121 (once veces once) letras. Se emplean las diez letras más utilizadas en la lengua en la que se la realice, más una que elige el autor para fijar las ideas. Las once primeras letras del poema forman un anagrama de las elegidas, las once siguientes lo mismo, y así sucesivamente, verso por verso.

P

PALABRAS PERECQUIANAS Una palabra será perecquiana si todas las letras que tiene en común con el nombre "Perec" aparecen en el mismo orden (la misma cantidad de veces). Un texto es perecquiano si todas sus palabras lo son.

PALÍNDROMO El palíndromo es un texto que puede ser leído igual de derecha a izquierda que de izquierda a derecha. Es una forma artística muy antigua, presente en todas las lenguas. Existen los palíndromos de sílabas, de palabras y de frases. Ejemplo de un famoso palíndromo monovocálico en inglés, atribuido al presidente Roosevelt: "*A man, a plan, a canal: Panama*".

Palíndromos del escritor argentino Juan Filloy: "La ruta nos aportó otro paso natural", "Acaso hubo búhos acá", "Solo disecta la fe de falaces ídolos", "Sometamos o matemos".

PERVERBO Se obtiene cruzando dos o más fragmentos de proverbios o de locuciones. Por ejemplo, "Siempre se vuelve desafortunado en el amor" es el resultado de cruzar "Siempre se vuelve al primer amor", con "Afortunado en el juego, desafortunado en el amor".

POEMA CUADRADO O CUADRADO LESCURIANO Se trata de elegir cuatro palabras y combinarlas linealmente de todas las maneras posibles. El resultado, con un mínimo de conectores agregados (idealmente ninguno), puede ser un poema o el núcleo de una prosa narrativa. Con cuatro palabras son posibles veinticuatro combinaciones.

POEMA DE BANDIDO Un poema de bandido es un poema robado a la prosa. Solo la disposición en la página cambia: el texto base está puesto en verso. (De Jacques Jouet)

POEMA DEL METRO Un poema del metro es un poema compuesto en el metro, a lo largo del tiempo de un trayecto. Tiene tantos versos como estaciones, menos una, tiene el trayecto. El primer verso se compone mentalmente entre las dos primeras estaciones del trayecto (contando desde la estación de partida). Se transcribe al papel cuando el metro se detiene en la segunda estación. El segundo verso se compone mentalmente entre la segunda y tercera estación y se transcribe al papel cuando el metro se detiene en la tercera estación, y así sucesivamente. El último verso del poema se debe transcribir en el andén de la última estación del trayecto. Si el itinerario supone una o varias combinaciones de línea, el poema tendrá por lo menos dos estrofas. Si por desgracia el metro se detiene entre dos estaciones, se produce un momento muy delicado en la escritura de un poema del metro. (De Jacques Jouet)

POEMA FUNDIDO Un poema fundido es un poema extraído de un poema mayor. Por ejemplo, de un soneto, extraer un haiku. No se deben utilizar en el poema menor palabras que no estén en el soneto, y tampoco se deben utilizar más de lo que lo están en el poema mayor. La puntuación y el orden de las palabras del texto base no tienen importancia.

POEMA PARA TARTAMUDOS Componer un poema en el que en cada verso cada sílaba par deba ser idéntica a la sílaba impar que la precede.

PORCHE Tomar una palabra, no importa cuál. Una palabra que tenga una homófona perfecta, y que la palabra y

su homófona sean de géneros diferentes. Construir una frase utilizando la palabra elegida teniendo cuidado de que al oído los dos sentidos de la palabra sean posibles y que la frase conserve toda su ambigüedad. Esto obliga al autor a [illegible] particular que debe desembocar en el doble sentido posible de la frase.

PROPIO-COMÚN Para escribir un propio-común, se debe tomar una serie finita de sustantivos de un texto que uno ame. Respetando el orden de aparición en el texto, se procede transformando cada sustantivo común en un nombre propio, agregándole una letra capital, un pronombre, un título, eventualmente una sílaba suplementaria. Cada nombre nuevo es un personaje nuevo. Preferir los textos repetitivos que permitirán a los personajes reaparecer. (De Jacques Jouet)

Q

QUENINA La quenina es una generalización de la sextina. Se trata de poemas de *n* estrofas, de *n* versos cada una, con una rima diferente por verso. El lugar de la rima cambia de estrofa en estrofa según el método de permutación de la sextina.

QUENINA DE ARRANQUE Tomar una quenina y, en lugar de cambiar las rimas del final de los versos, modificar los comienzos de los mismos. También podrían cambiarse las partes centrales de los versos, e incluso los comienzos, los finales y las partes centrales. (De Ian Monk)

QUENINIZACIÓN Tomar un texto dado como si fuese una estrofa de una quenina y completarlo. La quenina sería una queninización del texto, una etapa en el programa general de queninización de la literatura. Podría haber queninas métricas, de rimas, o de otro tipo, a conveniencia de cada autor. (De Ian Monk)

QUIMERA Tomar un texto X, y extraer los sustantivos, los adjetivos y los verbos, dejando marcado el espacio que ocupaban cada uno de ellos. A ese texto lo llamaremos "molde". Tomar ahora otros tres textos, a los que llamaremos S, A y V, y extraerle al primero los sustantivos, al segundo los adjetivos, y al tercero los verbos. Retomar el texto molde y reemplazar los sustantivos suprimidos por los del texto S; lo mismo para los adjetivos de A, y para los verbos de V. Rectificar el texto resultante para acceder al texto quimérico.

R

RECAPITULACIÓN Consiste en la escritura de seis estrofas de seis versos relativamente largos (de más de trece sílabas), regulares e iguales. Entre cada

estrofa un verso enumera, en forma de lista, seis palabras. Cada una de estas palabras está tomada de cada uno de los versos de la estrofa precedente. Al final de las seis estrofas, un verso viene a concluir. El propio autor de esta restricción ha inventado también la pequeña recapitulación portátil. (De Jacques Jouet)

RECORRIDO OBLIGADO Se escribe un texto, relato o poema donde aparecen de forma obligatoria, en un orden elegido previamente, una serie de palabras. Alternativa: se puede escribir una serie de relatos en diez frases, cada una de esas frases debe contener una de las palabras elegidas. El orden de aparición de las palabras será variable, la cantidad de relatos posibles es diez.

REDONDA La redonda es un poema de forma fija que repite, permutándolas, las palabras finales de los versos. Está compuesta por tres estrofas de cinco versos con tres palabras claves distribuidas de la siguiente forma: 12321 / 23132 / 31213 / 12321 / 31213 / 23132. (De Jacques Jouet)

RESTRICCIONES COMBINADAS Las restricciones no son exclusivas. Algunas incorporan otras de manera automática. Pero una verdadera combinación de restricciones es resultado de una elección: dos o más *contraintes* son combinadas para llegar a componer un texto. Las restricciones pueden combinarse de manera consecutiva o de manera simultánea.

RESTRICCIÓN DE DELMAS Un enunciado satisface la restricción de Delmas si uno puede reemplazar en él la letra inicial de las palabras más importantes por otra letra, obteniendo un nuevo enunciado significativo.

RESTRICCIÓN DE PASCAL La restricción de Pascal consiste en escribir un texto en el cual las relaciones entre los personajes son dictadas por las posiciones de los puntos de una figura geométrica, extraída del teorema de Pascal. (De Michèle Audin)

RESTRICCIÓN DE TURING Restricción utilizada en la novela oulipiana *Sphinx*. Consiste en la ausencia de toda marca lingüística o de género que permita atribuir una identidad genérica o de sexo al personaje, narrador o enunciador. (De Anne Garréta)

RESTRICCIÓN DEL PRISIONERO Un prisionero quiere enviar un mensaje pero no tiene más que un pequeño papel. Para ganar espacio, escribe su mensaje evitando todas las letras que tengan palos o astas que sobrepasen el renglón. Solamente le quedan las siguientes letras: *a, c, e, m, n, o, r, s, u, v, w, x, z*. Si el prisionero tiene un poco más de papel, puede permitirse utilizar la "*i*". El prisionero liberado usa las

vocales, la *y*, y únicamente las consonantes que antes venía prohibidas (*d, f, g, h, j, k, l, p, q, t*).

RETRATO EN HUECOS Texto de una página que describe a una persona y la dibuja, y hace el retrato de esa misma persona a través de los blancos del texto. El texto será como un negativo, como un identikit policial.

RIMA BERRYMANIANA Esta rima funciona sobre tres versos. Los dos primeros no riman, pero el final del tercer verso está compuesto a partir de la consonante de uno y de la vocal del otro. (De Harry Mathews)

RIMA BISEXUAL La rima bisexual funciona en trío, como la rima berrymaniana, pero con una pareja de dos rimas masculinas que riman con una femenina, o a la inversa.

RIMA CAPICÚA La rima capicúa es una generalización del principio de rimas abrazadas, siguiendo por ejemplo este dispositivo: ABCDEFFEDCBA. (De Paul Fournel)

RIMAS ESCONDIDAS También conocidas como rimas muertas, o rimas fantasmas. Se trata de versos a los que falta completar con una palabra para alcanzar la rima. Es necesario que en ausencia de la rima escondida el poema truncó tenga de cualquier forma un sentido pleno. (De François Caradec)

RONDÓ El rondó está construido solamente sobre dos rimas. Contiene trece versos octosilábicos divididos en tres estrofas (dos de cuatro y una de cinco versos), y contiene un estribillo. Los dos primeros versos regresan al final de la segunda estrofa y el primer verso al final de la tercera. Esta forma se utilizaba mucho en los siglos XIV y XVI. Conoció un revival en el siglo XIX, incluso Mallarmé escribió algunos.

(S)

S+7 El método S+7 consiste en reemplazar cada sustantivo (S) de un texto preexistente por el séptimo sustantivo encontrado después suyo en un diccionario determinado. Jean Lescure expuso el método en una de las primeras reuniones del Oulipo, en febrero del 1961. Las actas redactadas por Jacques Bens demuestran que se trata de una de las primeras restricciones inventadas por el grupo. Existen múltiples variaciones, desde el S+X (puede ser 3, 4, 5, 6 o el número que se quiera) hasta el S+tête (s+cabeza) en el que, prescindiendo de un diccionario, se inventa o intuye cuál podría ser el séptimo sustantivo consecutivo. (De Jean Lescure)

SARDINOSAURIO Se comienza por imaginar dos animales tales que la última sílaba de uno sea la primera del otro. Luego, se unen las dos palabras. El animal así concebido es llamado de mane-

ra genérica un sardinosaurio. Finalmente, se escribe un texto breve describiendo al quimérico animal, inspirándose en las dos familias a las que pertenece. (De Jacques Roubaud y Olivier Salon)

SEXTINA La sextina fue inventada en el siglo XIII por el trovador Arnaut Daniel. Adoptada por Dante y Petrarca, fue utilizada hasta nuestros días por numerosos poetas. Se eligen al principio seis palabras base que no rimen, y el poema se compone de seis estrofas de seis versos que terminen con una de estas seis palabras. En la primera, el orden de las palabras será 1, 2, 3, 4, 5, 6. En la segunda estrofa, el orden será diferente: 6, 1, 5, 2, 4, 3. Para la estrofa tres, se procede por permutación de la misma manera que en la estrofa dos: 3, 6, 4, 1, 2, 5. El mismo principio se utiliza para escribir sucesivamente las estrofas 4, 5, 6. La *n*-ina, que generaliza la sextina, es un poema de *n*-estrofas, de *n*-versos, y cada verso de cada estrofa finaliza con una palabra base diferente (quinina, de cinco estrofas, terina, de tres, etc.). En una *n*-ina, dos estrofas distintas no pueden tener la misma disposición. Los números enteros con los cuales es posible realizar una *n*-ina se denominan "números de Queneau".

SOBREDEFINICIONES Consiste en definir doblemente una palabra. En principio por su sentido, pero también por su presencia en el interior de otra palabra.

SOLICITUD De acuerdo a Roubaud y Salon, la solicitud clásica fue expuesta por Franc-Nohain, y responde a varias restricciones: se trata de un poema rimado que cuenta con tres versos. Los dos primeros versos son alejandrinos, el último es trisilábico y es una pregunta; la pregunta tiene que ver con una persona cuyo nombre no es conocido; el último verso es homófono de un sustantivo concreto; y no hay una relación evidente entre los versos y el término de la homofonía. La solicitud moderna viola algunas de estas reglas. (De Jacques Roubaud y Olivier Salon)

SOLVA (SONETO DE LONGITUD VARIABLE) Se transforma el soneto clásico de catorce alejandrinos en una oda de quince, respetando las restricciones prosódicas. Se numeran las líneas del soneto de uno a quince, y la línea nueve se deja en blanco. Ahí se agregan las sílabas del nuevo verso.

SONETO INSUFICIENTE Se escribe en versos lo más cortos posibles. El orden de las rimas se transforma en el orden de las palabras base, como en la sextina (*svr*). (De Jacques Jouet)

SONETO IRRACIONAL Es un poema de forma fija, de catorce versos, cuya estructura se apoya sobre el número π. Está dividido en cinco estrofas sucesivas, de 3, 1, 4, 1, y 5 versos, respectivamente.

SUPONIENDO QUE Un "suponiendo que" es un texto en prosa (aunque puede ser un poema en prosa) compuesto por una frase única muy desarrollada que comienza con: "Suponiendo que alguien me preguntara así...". Un "suponiendo que" debería tener no menos de mil caracteres (unas doscientas palabras). El origen es menos proustiano que mallarmeano: muchos sonetos de Mallarmé son claramente intentos de no utilizar más que una frase. (De Jacquet Jouet)

Ⓣ

TAUTOGRAMA Es un texto en el cual todas las palabras comienzan con la misma letra.

TAUTOGRAMA PROGRESIVO Dada una lista de letras, como por ejemplo *l, m, n*, se trata de escribir un texto en el cual las palabras comiencen en orden, con esas letras: *l m n, l m n, l m n*, hasta que el autor diga lo que tiene que decir.

TERINA La terina es una sextina de tres palabras-rima. Para realizarla, se deben tomar tres palabras-rima, que rotarán en espiral en las dos estrofas siguientes.

TEXTOS CON ARRANQUE: "Me acuerdo de Reda Caire". Así comienza el libro de Georges Perec *Me acuerdo* (*Je me souviens*). Luego le siguen más de quinientos recuerdos. El libro es una larga lista, y también un largo poema. La lista es exploratoria, sistemática, pero no exhaustiva. Sistematización: todos los "arranques" como "me acuerdo" están permitidos. Por ejemplo: "Me olvidé que...", "Sé que...", "Lamento que...", "Dónde leí que...", "Me pregunto si...", etcétera.

TRADUCCIÓN ANTONÓMICA En un texto dado, reemplazar cada una de las palabras importantes (sustantivo, verbo, adjetivo) por uno de sus antónimos posibles.

TRANSDUCCIÓN A partir de un texto dado, sustituir los sustantivos de ese texto por otros sustantivos tomados de un diccionario especializado.

TRIDENTE Forma fija breve, que se autodefine así: verso uno, cinco sílabas; verso dos, tres; verso tres, cinco sílabas. (De Jacques Roubaud)

Ⓤ

ULCERACIONES Las once letras más utilizadas en la lengua francesa son las que figuran en la palabra "*ulcérations*". Un poema en "*ulcérations*" se compone de versos de once letras hechos con anagramas de esta palabra. En

lugar de la *e*, que es la menos utilizada de las once de "*ulérations*", puede utilizarse alguna otra de las quince letras restantes del alfabeto.

V

V+7 Se utiliza el mismo procedimiento que en S+7 (ver), pero utilizando los verbos en lugar de los sustantivos.

VILLANELA Joseph Boulmier, a fines del siglo XIX, publicó una villanela que definía su propia forma. Sigue, anticipadamente, un principio de Jacques Roubaud: un texto escrito según una restricción que habla de esa misma restricción.

VOCABULARIOS RAZONADOS Un léxico puede ser ordenado siguiendo principios nuevos y racionales. Así, la definición del origen de los vientos (Norte, Sur, Este, Oeste) permite clasificar por ejemplo la palabras en calmas o agitadas, y definir la intensidad de las mismas.

INTEGRANTES DEL OULIPO

Noël ARNAUD

(1919-2003) Miembro fundador. Presidente entre 1984 y 2003. Sucesor de François Le Lionnais en la presidencia del Oulipo (después de su muerte en 1984). Noël Arnaud fue miembro del grupo neo-dadaísta Les Réverbères entre 1937 y 1940, y fue, durante la ocupación nazi de Francia, uno de los directores del grupo surrealista La Main à Plume (muchos de sus miembros fueron torturados y fusilados por la Gestapo). Después de la Guerra, se convirtió en miembro del grupo de izquierda Le Surréalisme Revolutionnaire, y cumplió funciones en el grupo Cobra, donde se origina el movimiento situacionista. Luego de la escisión del grupo, se convirtió en editor de *Situationist Times* con Jacqueline de Jong. Miembro del Colegio de Patafísica desde 1952, fue Regente y luego Sátrapa. Amigo de Boris Vian, es autor de varias de sus biografías.

Michèle AUDIN

Nació en 1954 y se unió al Oulipo en julio de 2009. Se desempeñó como matemática en las universidades de Ginebra, París y Estrasburgo. La historia de la literatura juega un rol muy importante en su trabajo, como así también la idea de que las matemáticas (y los matemáticos) ingresen en la cultura general. Entre sus libros se encuentran *Mademoiselle Hans*, *Cent vingt et un jours* y *Une vie brève*.

Valérie BEAUDOUIN
Nació en 1968 y se unió al Oulipo en marzo de 2003. Es profesora de ciencias sociales en la escuela de ingeniería Telecom Paris Tech y lleva a cabo investigaciones sobre los cambios en las prácticas culturales en la era digital. Investiga el potencial de los ordenadores para analizar textos, el uso de métodos estadísticos textuales para el análisis del ritmo del verso alejandrino francés, y las formas de escritura de texto dinámico y de la imagen (poemas-vídeo). Además, ella es la responsable del sitio web del Oulipo (www.oulipo.net).

Marcel BÉNABOU
Nació en 1939 en Mequinez (Marruecos) y se unió al Oulipo en 1970. Es el Secretario definitivamente provisorio desde 1971. Antiguo alumno de la Escuela Normal Superior, es doctor en Letras y, hasta 2002, profesor de Historia Romana en la Universidad París 7. Se incorporó al Oulipo en 1970, después de que lo hiciera su amigo Georges Perec, con quien desde 1966 habían formado parte de los proyectos PALF [Producción Automática de Literatura Francesa] y de LSD [Literatura Semo-Definicional]. Como se deduce de los títulos de sus principales obras publicadas, en el centro de sus preocupaciones se encuentran los problemas de lectura y escritura. Oulipiano en sus producciones, trató de explorar varias áreas, incluyendo la búsqueda de "plagiarios por anticipación" del Oulipo en la antigua Grecia y Roma. Entre sus obras literarias se encuentran *Por qué no he escrito ninguno de mis libros* (editado por Anagrama), *L'apprenti terminé*, y *Anthologie de l'Oulipo* (junto a Paul Fournel).

Jacques BENS
(1931-2001) Miembro fundador del Oulipo. Datario del Colegio de Patafísica, trabajó junto a Raymond Queneau para la editorial Gallimard en la Encyclopédie de la Pléiade, entre 1960 y 1963. Fue, durante los primeros tres siglos del Oulipo, su secretario provisorio, responsable de la confección de informes de las reuniones. Poeta y novelista, también fue miembro fundador del taller de novela negra potencial, OuliPoPo.

Claude BERGE
(1926-2002) Miembro fundador. Antiguo director del Centro Internacional de Cálculos y director emérito de investigación en el CNRS, es uno de los matemáticos más importantes del grupo. Raymond Queneau siguió activamente las conferencias de este teórico de los grafos en el Instituto Poincaré hacia 1958. Berge participó de la primera sesión del Oulipo del 24 de noviembre de 1960. Su interés se orientó hacia la alianza de la literatura y la matemática. Trabajó junto a Georges Perec en la confección del bi-cuadro latino, utilizado para re-

partir los atributos de los distintos ambientes, inmuebles y personajes de *La vida instrucciones de uso*.

Eduardo BERTI
Nació en 1964 en Argentina, y se unió al Oulipo en junio de 2014. Es escritor, traductor y periodista cultural. Sus libros fueron traducidos a siete lenguas. Junto a Pablo Martín Sánchez es el primer miembro del Oulipo que escribe en español. Es autor de las novelas *Agua*, *La mujer de Wakefield*, *Todos los Funes*, *La sombra del púgil*, *El país imaginado* y *Un padre rumano*, y de los libros de cuentos *Los pájaros*, *La vida imposible* y *Lo inolvidable*, entre otros. Lleva el blog Bertigo: eduardoberti.blogspot.com.ar.

André BLAVIER
(1922-2001) Corresponsal extranjero. Bibliotecario de la ciudad belga de Verviers, poeta, crítico, investigador y especialista en René Magritte, la vida de Blavier quedó marcada por su encuentro con Raymond Queneau. Fundador en 1952 de la revista de vanguardia *Temps Mêlés*, fue elegido como miembro correspondiente del Oulipo en 1961. Fue el creador del Centro de Documentación Raymond Queneau de Verviers, que entró en funcionamiento en 1976, después de la muerte del autor de *Ejercicios de estilo*. Pesimista divertido, Blavier recibió en 1977 el Gran Premio de Humor Negro.

Paul BRAFFORT
Nació en París en 1923 y se unió al Oulipo en 1961. Se licenció en Matemáticas y en Filosofía en la Sorbona. Después de iniciar su tesis doctoral bajo la dirección de Gaston Bachelard, ingresó en la Comisión de Energía Atómica en 1949 como bibliotecario y jefe del Laboratorio de Computación Analógica. Trabajó para distintos centros y empresas de servicios informáticos, y fue profesor visitante de la Universidad de Chicago entre 1988 y 1991. Entre 1992 y 1998 fue director de programas en el Colegio Internacional de Filosofía.

Italo CALVINO
(1923-1985) Se unió al Oulipo en 1973. Nació en Cuba, pero desde los dos años vivió en Italia. Fue miembro del Partido Comunista y de la resistencia italiana durante la Segunda Guerra. Su primer libro, *El sendero de los nidos de araña*, fue publicado gracias a las gestiones de Cesare Pavese. Trabajó muchos años en la editorial Einaudi. Fue amigo de Raymond Queneau durante los años en que vivió en París (de 1967 a 1980). Entre sus libros se encuentran *El vizconde demediado*, *El barón rampante*, *Las ciudades invisibles*, *El castillo de los destinos cruzados*, *Si una noche de invierno un viajero*, y *Seis propuestas para el próximo milenio*. Murió en Siena.

François CARADEC
(1924-2008) Se unió al Oulipo en 1983. Fue Regente del Colegio de Patafísica. Es autor de biografías de referencia sobre Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), Alfred Jarry, Raymond Roussel, Boris Vian y Alphonse Allais, y de más de veinte títulos. Fue también uno de los primeros historiadores del cómic, y siguió de cerca el trabajo del OuBaPo. Participa, junto con Jacques Jouet, Paul Fournel y Hervé Le Tellier, del programa de radio "Les Papous dans la tete" de France-Culture.

Bernard CERQUIGLINI
Nació en 1947 y se unió al Oulipo en 1995. Es lingüista, profesor de la Universidad París VII Denis Diderot, y a su vez director del Instituto Nacional de la Lengua Francesa y presidente del Observatorio Nacional de Lectura. Autor de una "autobiografía del acento circunflejo" que lleva como título *L'Accent du souvenir* [El acento de la memoria], desempeña el rol de una especie de guardián de la lengua.

Ross CHAMBERS
Nació en 1932 y se unió al Oulipo en 1961. Fue elegido como corresponsal extranjero del Oulipo en Australia en 1961. Es profesor de literatura francesa en su país y en la Universidad de Michigan. Autor de varios ensayos literarios en inglés y francés (sobre de Nerval y los inicios de la modernidad en Francia), ya no participa en las actividades del Oulipo.

Stanley CHAPMAN
(1925-2009) Se unió al Oulipo en 1961. Elegido en 1961 como corresponsal extranjero, Chapman es el traductor al inglés de *Cent mille milliards de poèmes*, lo que le valió "el asombro y la admiración" de Raymond Queneau. También tradujo, entre otros autores, varias de las novelas de Boris Vian. Miembro del Colegio de Patafísica, vivió en Londres. Fue el fundador del OuTraPo [Taller de Tragicomedia Potencial] y miembro de la Lewis Carroll Society.

Marcel DUCHAMP
(1887-1968) Se unió al Oulipo en 1962. Duchamp entró al grupo como corresponsal en los Estados Unidos. Pintor, escultor, poeta e inventor, descubrió las *Impresiones de África* de Raymond Roussel durante una actuación en 1912. Jugador profesional de ajedrez entre 1929-1933, trabó amistad con François Le Lionnais. Fue admitido en 1959 en el Colegio de Patafísica con el grado de Sátrapa Trascendental, y llegó a tener el honor de ser Maestro de la Orden de la Gran Gidouille. Durante su última noche de vida con Man Ray y Lebel, Marcel

Duchamp se ríe: está leyendo la biografía de Alphonse Allais, escrita por François Caradec. Unas horas más tarde, muere. En su epitafio puede leerse: "Por otra parte, siempre es el otro quien muere".

Jacques DUCHATEAU
Nació en 1929. Miembro fundador del Oulipo. Duchateau fue uno de los participantes del Seminario de Cerisy, previo a la fundación del grupo. Hombre de la cultura y la radio, fue durante muchos años el animador y productor del programa "Panorama" de France-Culture, donde comentaba las noticias literarias oulipianas. Sus obras hacen intervenir una serie de restricciones como la intersección y el isomorfismo.

Luc ÉTIENNE
(1908-1984) Se unió al Oulipo en 1970. Luc Étienne es el seudónimo de Luc Périn, cooptado tempranamente por el grupo. Fue profesor de matemáticas y física antes de publicar en 1952 sus primeros trabajos en los Cuadernos del Colegio de Patafísica, donde se convirtió en Regente y en Jefe de trabajos prácticos. En el Oulipo, se destacó en todos los ejercicios literarios y fue el creador del concepto de palíndromo fonético.

Frédéric FORTE
Nació en 1973 en Toulouse y se unió al Oulipo en 2005. Descubrió los *Ejercicios de estilo* de Queneau en quinto año del secundario y recuerda haber leído la palabra "Oulipo" en un manual escolar. Sus iniciales son también las de las "formas fijas", sobre las que adora explorar potencialidades, tanto tradicionales como oulipianas. Es el inventor de la ópera-minuto, de la pequeña moral elemental portátil y de las 99 notas preparatorias. Entre sus obras se encuentran *Discographie*, *Banzuke*, *NIS* (en colaboración con Ian Monk), y *33 tonnes plats*.

Paul FOURNEL
Nació en 1947 y se unió al Oulipo en 1972. Escritor, poeta, y autor dramático, pertenece a la segunda generación de oulipianos, cooptados por Raymond Queneau. Es el secretario definitivamente provisorio desde 2003, y el tercer presidente del Oulipo. Escribió el primer libro consagrado al grupo, *Clefs pour la littérature potentielle*, y fue director editorial de Éditions Ramsay entre 1987 y 1992. Varios de sus libros obtuvieron premios literarios como el Goncourt de novela. Entre sus últimos títulos publicados se encuentran *Mêli-Vélo*, *Courbatures*, *La Liseuse*, *Anquetil tout seul*, *Jason Murphy* y los poemas de *Le Bel Appétit*. Su página web es www.paulfournel.net.

Anne F. GARRÉTA
Nació en 1962 y se unió al Oulipo en 2000. Es la primera integrante del grupo en nacer luego de su fundación. Es profesora en la Universidad de Rennes II desde 1995. Su primera novela *The Sphinx*, elogiada por la crítica, cuenta la historia de amor entre dos personas sin dar ninguna indicación genérica. En otra de sus novelas, *La Décomposition*, un asesino serial mata a los personajes de *En busca del tiempo perdido*. Conoció a Jacques Roubaud en Viena, en 1993, y fue invitada varias veces a su seminario poético a presentar las restricciones de sus novelas. Obtuvo el Premio Médicis en 2002 por su última obra, *Pas un jour*.

Michelle GRANGAUD
Nació en 1941 y se unió al Oulipo en 1995. Especialista en anagramas, a los cuales consagró varias obras, y en palíndromos, ella es la creadora de la restricción sexagramática y del avión. Sus restricciones predilectas hacen intervenir las letras y los sustantivos, pero algunas obras como *État-civil* funcionan a partir de las restricciones del inventario y la manipulación. Es miembro del comité de redacción de la revista *Poésie*.

Jacques JOUET
Nació en 1947 y se unió al Oulipo en 1983. Es poeta, novelista, cuentista, dramaturgo, ensayista y artista visual. Conoció al grupo en 1978 en la Abadía de Royaumont durante un curso de formación dirigido por Paul Fournel, Georges Perec y Jacques Roubaud. Participa junto a Hervé Le Tellier en el programa "Les Papous dans la tête" en France-Culture. Compone, desde el 1° de abril de 1992, un poema diario, *Le poème du jour*. Su novela por entregas llamada *La République de Mek Ouyes*, cuenta ya con más de dos mil episodios. Sus libros se publican principalmente en la editorial POL.

LATIS
(1913-1973) Miembro fundador. Latis es el seudónimo de Emmanuel Peillet, quien ingresó al grupo luego de la segunda reunión en enero de 1961 como representante del Colegio de Patafísica, donde cumplió varios roles determinantes. Gracias a su intervención, Olipo pasó a llamarse Oulipo. Ex profesor de francés en Reims, fue quien reunió por primera vez los poemas de Prévert para distribuir entre sus alumnos, en lo que fue quizás la primera edición clandestina del autor. Su obra más lograda es una novela formada exclusivamente por prólogos y epílogos, llamada *L'organiste athée* [El organista ateo]. El "Latis" era también el nombre dado al primer logotipo del Oulipo que él había dibujado.

François LE LIONNAIS
(1901-1984) Presidente-Fundador. Fundador y primer presidente del Oulipo. Le Lionnais frecuentó en su juventud los círculos artísticos en los que se movían Max Jacob y Jean Dubuffet, antes de comenzar su carrera como ingeniero químico y matemático. Apasionado del ajedrez, fue por medio del juego que conoció en el período de entreguerras a Marcel Duchamp. Detenido durante la Segunda Guerra Mundial, fue encarcelado en el campo de concentración de Dora. Después de la liberación, trabajó para la Unesco, fue asesor científico de museos nacionales, productor de radio, y se convirtió en uno de los regentes del Colegio de Patafísica. Fue por su iniciativa que se fundó el Oulipo en 1960, y ejerció, durante dos siglos oulipianos, una suerte de "dictadura elegante" como "presidente-pundador".

Hervé LE TELLIER
Nació en 1957 y se unió al Oulipo en 1992. Publicó sus primeros libros en la editorial Seghers cuando Paul Fournel era su director. Es doctor en lingüística y autor de un ensayo sobre la estética del Oulipo. Sus últimas tres novelas exploran el tema de los sentimientos amorosos: *Je m'attache très facilement* es una suerte de autoficción distanciada sobre el fantasma amoroso, *Avez parlé d'amour* sobre la ambivalencia del deseo, y *Eléctrico W* sobre el regreso imposible. Muchas de sus obras de naturaleza oulipiana se sitúan en los dominios del texto breve, fragmentario. Es colaborador en el programa de France-Culture "Les Papous dans la tête", y es uno de los fundadores de la Asociación de Amigos de Jean-Baptiste Botul. Su último libro, *Moi et François Mitterrand*, toma la forma de una conferencia y cuenta la historia de una relación epistolar entre el narrador y el antiguo presidente de Francia.

Étienne LÉCROART
Nació en 1960 y se unió al Oulipo en 2012. Es humorista, dibujante y novelista gráfico. Miembro de OuBaPo (Taller de cómic potencial) desde 1993. Casi todos sus cómics se basan en las limitaciones formales. Entre muchas otras cosas, publicó *Bandes de sonnets*, con prólogo de Jacques Jouet, una serie de historietas basadas en la estructura del soneto; y *Contes & décomptes*, con prólogo de Jacques Roubaud, construidos a partir de restricciones matemáticas. Su sitio web (www.e.lecroart.free.fr) contiene muchos tesoros.

Jean LESCURE
(1912-2005) Miembro fundador. Estudió filosofía y era pariente de Gaston Bachelard. Durante la ocupación, llevó adelante la revista de resistencia poética *Messages*, donde se publicaron textos claves como "Instante poético e instante

metafísico" de Bachelard. Es autor de una breve historia del Oulipo. Fue durante muchos años el director literario de la ORTF y el presidente de la Asociación Francesa de Cines de Arte y Ensayo.

Daniel LEVIN BECKER

Nació en 1984 y se unió al Oulipo en 2009. Nació en Chicago, y a la edad de seis años, preparó una compilación de canciones en las que ni los títulos ni los nombres de los artistas contenían la letra *e*. Un año más tarde, le hablaron de *La disparition* de Georges Perec. Es escritor, traductor y crítico, y actualmente vive en San Francisco.

Pablo MARTÍN SÁNCHEZ

Nació en España en 1977 y se unió al Oulipo en 2014. Ex atleta, ex actor, Pablo Martín Sánchez se convirtió en escritor al descubrir al Oulipo. Ofreciéndole *La vida instrucciones de uso*, su madre lo empujó a abandonar sus estudios teatrales y a instalarse en París, donde asistió a las reuniones públicas del grupo. De regreso en España, co-fundó la revista ludolingüística *Verbigracia* junto a Màrius Serra, y comenzó su tesis, llamada *El arte de combinar fragmentos: prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana*, que terminará algunos años más tarde en la Universidad de Lille. Al mismo tiempo, participó de una serie de manifestaciones oulipianas en Francia y España, tradujo a autores como Marcel Schwob, Alfred Jarry y Raymond Queneau, y publicó el libro de nouvelles *Fricciones* y la novela *El anarquista que se llamaba como yo*. Desde 2002 trabaja en un proyecto llamado *El proyecto*, inspirado en *Lugares* de Georges Perec, que debería finalizar en 2026. Vive en Barcelona y, junto con el argentino Eduardo Berti, es el primer escritor en lengua española cooptado por el Oulipo.

Harry MATHEWS

Nació en 1930 y se unió al Oulipo en 1973. Si bien nació en Nueva York, Harry Mathews vivió muchos años en Europa, especialmente en Francia. Actualmente, pasa la mitad del año en Francia y la otra mitad en Key West. Desde 1978 da clases en distintas universidades y dicta talleres de escritura. Está casado con la escritora francesa Marie Chaix. Mathews publicó sus primeros poemas en 1956, año en el que trabó relación con su amigo John Ashbery, con quien fundó la revista *Locus Solus*. Luego de haber colaborado durante muchos años en la *Paris Review*, se convirtió en su director entre 1989 y 2003. En 1970 conoció a Georges Perec, iniciando un período de amistad y de colaboración literaria que perduró hasta la muerte de Perec en 1982. Fue él quien introdujo a Mathews en Oulipo, convirtiéndose así en el primer integrante norteamericano. Es autor de muchos libros de poesía, de traducciones, de ensayos críticos, de una autobiografía y, en

colaboración con Alastair Brotchie, del *Oulipo Compendium*, un estudio enciclopédico sobre el grupo y sus actividades.

Michèle MÉTAIL
Nació en 1950 y se unió al Oulipo en 1975. Creadora de "poemas sonoros", difunde desde 1973 su "literatura oral". Las diapositivas y la banda de sonido a veces acompañan sus lecturas, en las que trabaja la aliteración y la asonancia como interferencias de sentido. Se unió al grupo introducida por François Le Lionnais. Realizó un doctorado en antigua poesía china. Actualmente se encuentra distanciada del grupo, y vive y trabaja en Berry.

Ian MONK
Nació en Londres en 1960 y se unió al grupo en 1998. Después de estudiar Letras en la Facultad de Bristol, entró al grupo luego de trabajar en la adaptación de algunas obras para el *Oulipo Compendium* de Harry Mathews. Creó una serie de restricciones como las monkinas. Sus poemas fueron publicados en numerosas revistas, entre otras *Le Jardin Ouvrier*, *Formes Poétiques Contemporaines*, *McSweeney's*, etc. Realiza regularmente presentaciones con Arnaud Mirland y su grupo de rock The Outsiders, y participa de lecturas y performances en Francia y distintas partes del mundo. Publicó libros en inglés (*Family Anthology*, *Writings for the Oulipo*), también en francés, y tradujo al inglés a numerosos autores como Georges Perec, Raymond Roussel, Jacques Roubaud, Daniel Pennac y Hugo Pratt. Vive en París.

Oskar PASTIOR
(1927-2006) Se unió al Oulipo en 1992. Nació en 1927 en Hermannstadt (Transilvania), y murió en Frankfurt. Es el único integrante alemán del Oulipo. Deportado entre 1945 y 1949 al campo de trabajo soviético de Donbas, Pastior realizó luego estudios germanistas en Bucarest. Vivió en Berlín desde 1969, dedicándose a la escritura, experimentando su pasión por los anagramas y las sextinas. Participó del libro colectivo *35 variations* publicado por Le Castor Astral, ocupándose de la frase final del *Fausto* de Goethe. Recibió los premios Ernst Meister, Hugo Ball y el Georg Büchner, el más prestigioso de las letras alemanas.

Georges PEREC
(1936-1982) Se unió al Oulipo en 1967. Georges Perec nació en París, hijo de padres judíos polacos, ambos fallecidos durante la Segunda Guerra Mundial (su padre en el frente, su madre en un campo de concentración). Estudió literatura, época en la que conoció a Marcel Bénabou, y se convirtió en bibliotecario en el CNRS. Publicó su primera obra, *Las cosas*, en 1965, una novela "sociológica"

galardonada con el premio Renaudot. Entró al Oulipo en 1967 y se convirtió en una de sus principales figuras. Experimentó con todo tipo de restricciones formales: su novela *La disparition* (*El secuestro*) está escrita íntegramente sin la letra *e* (lipograma). A la inversa, en su obra *Les Revenentes*, la única vocal admitida es la *e*. Su novela más ambiciosa, *La vida instrucciones de uso*, está construida a partir de historias combinadas como las piezas de un rompecabezas, poniendo a prueba una serie de restricciones semánticas. En la obra de Perec se articulan tres campos diferentes: la vida cotidiana, la autobiografía, y el gusto por las historias. En ellas la dimensión lúdica está muy presente, al igual que la búsqueda de la identidad y la angustia de la pérdida.

Raymond QUENEAU

(1903-1976) Co-Fundador. Queneau es uno de los co-fundadores del Oulipo junto con François Le Lionnais. Nació en Le Havre y conoció el surrealismo en 1924. Participó de todas las actividades del grupo hasta distanciarse de André Breton. Asiduo participante a los cursos de Alexandre Kojeve sobre Hegel, llevó a cabo una investigación sobre lo que denomina "locos literarios". Su interés por las matemáticas se profundizó hacia 1948, al ingresar en la Sociedad Matemática de Francia. Su primer libro, *El problema* (*Le chiendent*), es de 1933. En 1947 conoce el éxito al publicar los famosos *Ejercicios de estilo*, y luego *Zazie en el metro*, entre otros títulos. En 1950 se incorporó a la Academia Goncourt y al Colegio de Patafísica, donde obtendrá el título de Sátrapa Trascendental. Dirigió la Encyclopédie de la Pléiade. Su libro *Cien mil millones de poemas* es el mejor ejemplo de la obra potencial oulipiana. Su preocupación por la forma y las estructuras narrativas están en el centro de su trabajo, como se revela en sus *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Su último libro publicado, *Morale élémentaire* [Moral elemental], presenta una nueva forma fija a menudo utilizada por los oulipianos.

Jean QUEVAL

(1913-1990) Miembro fundador. Fanático del fútbol desde joven, comenzó a los veinte años su carrera como periodista deportivo, antes de convertirse en crítico de cine de diferentes medios. Escribió durante mucho tiempo la crónica cinematográfica de *Mercure de France* y colaboró en la Encyclopédie de la Pléiade. Además, escribió guiones para la televisión, y realizó una serie de traducciones de textos de Iris Murdoch, George Orwell, Bertrand Russell y W.P. Thackeray, entre otros. Fue un escritor discreto y secreto que publicó un relato autobiográfico llamado *Tous le monde descend* (1959) y una novela, *Etc.* (1963).

Pierre ROSENSTIEHL
Nació en 1933 y se unió al Oulipo en 1992. Matemático, especialista en la teoría de los grafos, fue también director de estudios en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales. Precozmente se interesó por los laberintos y, si bien tuvo poca presencia en las reuniones del grupo, colaboró con Jacques Jouet en la realización de un grafo de optimización del circuito del metro de París.

Jacques ROUBAUD
Nació en 1932 y se unió al Oulipo en 1966. Poeta, profesor y jubilado de la matemática, Roubaud fue cooptado por el grupo gracias a Raymond Queneau. Es presidente de la Asociación Georges Perec, y el inventor de varias restricciones oulipianas como el baobab. Junto a Paul Braffort fundó ALAMO [Atelier de Literatura Asistida por la Matemática y los Ordenadores]. Fue director de estudios en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales.

Olivier SALON
Nació en 1955 y se unió al Oulipo en 2000. Antiguo profesor de matemáticas, Salon fue cooptado por el grupo luego de que Jacques Roubaud asistiera a una de sus conferencias. Es actor y pianista, y participó, entre otras, de las obras *Pièces détachées* del Oulipo, *L'Argumentation* de Georges Perec, y *Conférence en forme de poire*, de Martin Granger y Olivier Salon.

Albert-Marie SCHMIDT
(1901-1966) Miembro fundador. Albert-Marie Schmidt fue el creador del acrónimo Olipo, propuesto para renombrar el hasta entonces llamado Sélitex [Seminario de Literatura Experimental]. Durante mucho tiempo fue profesor universitario, y uno de los mejores especialistas en el siglo XVI y el Renacimiento. Sus trabajos sobre los Grandes Retóricos constituyen una fuente de autoridad. De fe protestante, colaboró durante largos años en el periódico calvinista *La Réforme*.

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES

9 **Introducción. Cincuenta siglos del Oulipo, más seis**, por Marcel Bénabou

23 **Del Oulipo**, por Eduardo Berti

29 **Sobre la presente edición**, por Ezequiel Alemian y Malena Rey

HACIA UNA DEFINICIÓN
DE LA LITERATURA POTENCIAL

33 **La LiPo (Primer Manifiesto)**, por François Le Lionnais

37 **Segundo Manifiesto**, por François Le Lionnais

43 **Tercer Manifiesto. Prolegómenos a toda literatura futura**, por François Le Lionnais
47 **Breve historia del Oulipo**, por Jean Lescure
59 **El Colegio de 'Patafísica y el Oulipo**
63 **Para un análisis potencial de la literatura combinatoria**, por Claude Berge
79 **Actas de la reunión del viernes 13 de enero de 1961**
85 **Cuestionario de 1970: ¿Cómo despejar el horizonte?**

ALREDEDOR DE RAYMOND QUENEAU

97 **Queneau oulipiano**, por Jacques Bens
109 **La matemática en el método de Raymond Queneau**, por Jacques Roubaud
139 **Clasificación de los trabajos del Oulipo [Tabla de Quenelelieff]**, por Raymond Queneau
143 ***Cien mil millones de poemas*. Instrucciones de uso**, por Raymond Queneau
147 **A propósito de la literatura experimental**, por François Le Lionnais

SOBRE RESTRICCIONES Y EXPERIENCIAS

153 **Historia del lipograma**, por Georges Perec
171 **La literatura definicional**, por Raymond Queneau

175 **El método S+7**, por Jean Lescure
179 **Personaje+7**, por Italo Calvino
183 **De las permutaciones en particular y de los poemas cuadrados en general**, por Jean Lescure
191 **Inventarios**, por Jacques Bens
197 **Encadenamientos y tentativas al límite**, por François Le Lionnais
203 **El anteantepenúltimo**, por François Le Lionnais
207 **Poesía antonímica**, por Marcel Bénabou
209 **Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso***, de Georges Perec
217 **Delirio algólico**, por François Le Lionnais
223 **Escritor y ordenador. La experiencia del Centro Pompidou**, por Paul Fournel
227 **Poemas del metro**, por Jacques Jouet

EJERCICIOS, EXPERIMENTOS

231 **He aquí el Oulipo**, por François Caradec
237 **Los amnésicos no vivieron nada inolvidable**, por Hervé Le Tellier
245 **Placeres singulares**, por Harry Mathews
253 **Novelas**, por Paul Fournel
265 **Una novela lipogramática. Post-scriptum a *La disparition***, por Georges Perec
269 ***Si una noche de invierno un viajero***, por Italo Calvino

273 *La bella Hortensia*, por Jacques Roubaud
277 El cobertizo *revisitado*, por Marcel Bénabou
291 **35 variaciones sobre un tema de Marcel Proust,** por Georges Perec
297 **35 variaciones sobre un tema de William Shakespeare,** por Harry Mathews
303 **35 variaciones sobre un tema de Calderón de la Barca,** por Eduardo Berti
309 **Homenaje**, por Harry Mathews

313 **CAJA DE IDEAS**

331 **INTEGRANTES DEL OULIPO**

Esta edición se terminó
de imprimir en septiembre de 2016
en Elías Porter y Cía. S.R.L.
Plata 1202 / Ciudad de Buenos Aires, Argentina